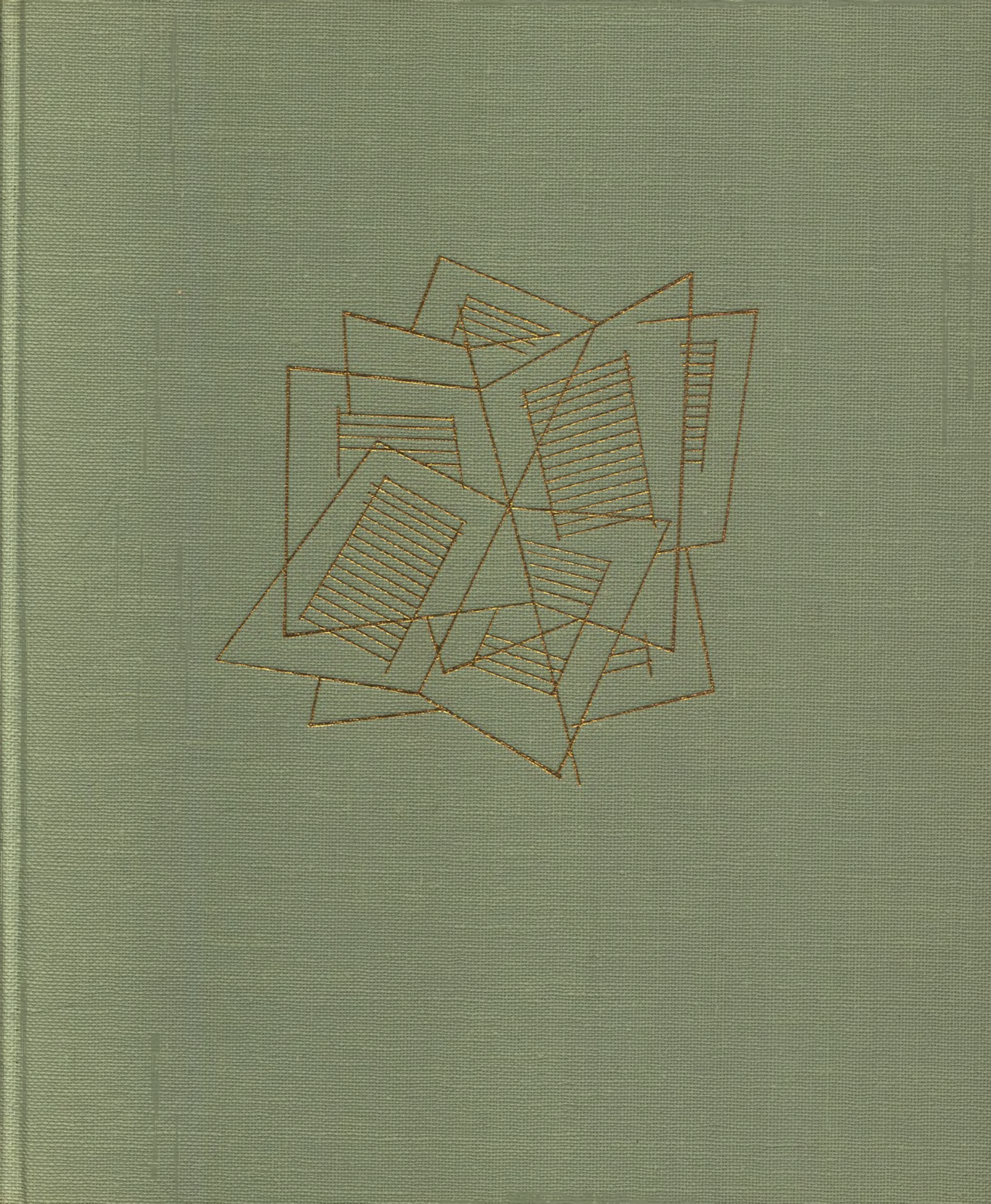

ИСКУССТВО КНИГИ
1956
1957




EX LIBRIS
ИЗ КНИГ
О.С.КУЗЬМЫ


ИСКУССТВО
КНИГИ

ИСКУССТВО КНИГИ

ВЫПУСК ВТОРОЙ 1956 • 1957

М О С К В А
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО · 1961

●

СОСТАВЛЕНИЕ И РЕДАКЦИЯ
Ю. А. МОЛОК, В. Н. ЛЯХОВ

●

Суперобложка, переплет, авантитул и титул
Б. А. МАРКЕВИЧА

РЕДАКЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ПО КНИГОИЗДАТЕЛЬСКОМУ ДЕЛУ
ПОЛИГРАФИЧЕСКОЙ ТЕХНИКЕ И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛЕ

ОТ РЕДАКЦИИ

В нашей стране, где книга занимает такое значительное место в жизни общества, не может не уделяться большого внимания искусству книги во всех его проявлениях. Постоянно в советской периодической печати появляются статьи, в издательствах выходят книги, которые в той или иной степени связаны с решением проблемы улучшения качества издания и оформления наших книг. Многочисленные книжные и графические выставки в СССР и за рубежом всё с большей полнотой отражают творческую деятельность мастеров книги и издательских коллективов, чей опыт представляет огромную ценность. Именно поэтому давно назрела необходимость в систематическом издании, которое бы последовательно, год за годом, освещало наиболее знаменательные события в жизни книги, давало им оценку, занималось публикацией проблемных теортических статей и работ.

Альманах «Искусство книги», инициатива издания которого принадлежит подсекции художников книги Московского Союза советских художников и издательству «Искусство», и был задуман как книга, отвечающая требованиям времени и насущным потребностям специаллистов-художников, искусствоведов и издателей, заинтересованных в широком и серьезном обмене творческим опытом, в бережном изучении всего лучшего, что ежегодно появляется в искусстве оформления книги.

Первая попытка осуществить издание такого типа была предпринята на основе изучения материала, относящегося к 1955 году. По техническим причинам этот первый выпуск «Искусства книги» вышел с большим опозданием.

В настоящем, втором, выпуске значительно расширен тематический план издания и его структура. Сборник состоит из различных статей, подавляющее большинство которых написано специально для этой книги. Частично перепечатаны работы, опубликованные в 1956—1957 годах. Они представляют определенный интерес как непосредственный отклик на современные им события.

В первом разделе книги собраны статьи, авторы которых, художники и искусствоведы, видели свою задачу в широком теоретическом плане осветить некоторые существенные проблемы развития современной книжной графики.

Раздел «Заметки о книгах» посвящается анализу конкретного материала — оформлению некоторых вышедших в 1956—1957 годах изданий. Его критическая направленность должна помочь в работе не только художникам книги, но и издателям и полиграфистам. Построенный в хронологической последовательности, раздел «Книжная графика на выставках» должен по замыслу составителей отразить наиболее знаменательные и разнообразные явления в этой области, не ограничиваясь выставками Москвы и Ленинграда, а охватывая другие города РСФСР и союзных республик. Однако до конца осуществить эти планы не удалось. Трудности в подборе материала (данный выпуск готовился к изданию в 1959—1960 гг.) заставили в значительной степени сузить круг тем. Редакция надеется, что активное участие художников и искусствоведов всех творческих союзов страны в сборнике «Искусство книги» поможет в следующих выпусках эти разделы зна-

чительно пополнить Статьи о выставках зарубежной книги и книжной графики в дальнейшем предполагается сделать также несколько полнее.

В разделе «Из истории книги» делается попытка связать материал по истории русской книги с современностью, ибо лишь в этом аспекте изучение памятников книжного искусства приобретает свою настоящую ценность.

Рецензии на вышедшие работы по искусству книги и книжной графике заключают основной материал сборника. Дополнением к нему служат «Библиография» и «Именной указатель», введенные в книгу как подсобный материал, имеющий определенную ценность для специалистов.

Редакция сборника «Искусство книги» надеется, что активная помощь художественной общественности в создании следующих сборников даст возможность избежать многих имеющихся сейчас недостатков, благодаря чему «Искусство книги» сможет принести бо́льшую пользу всем своим читателям.

●

I. СТАТЬИ

Ю. СОБОЛЕВ

СМОТР СОВЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

В ОКТЯБРЕ 1957 года в четырех самых больших помещениях Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина проходила Всесоюзная выставка книги, графики и плаката.

Статистика иногда звучит почти поэтично, цифры оказываются выразительнее слов. За четыре десятилетия наши издатели, полиграфисты и художники создали миллион четыреста тысяч книг и выпустили их общим тиражом в двадцать миллиардов экземпляров. Типографии нашей страны каждую минуту печатали две тысячи книг.

Каждый, кто любит и знает книгу, помнит не одну сотню изданий — подлинных произведений полиграфического искусства. Они остались как памятники культуры и живут как образцы высокого мастерства печатников, наборщиков, цинкографов и переплетчиков, художников, редакторов и организаторов издательского дела. Поэтому естественно, что на выставке почетное место занимал специальный раздел, посвященный истории советской книги, который служил для посетителей вступлением к разделам, демонстрировавшим достижения последних лет.

Показанные на выставке издания 1956—1957 годов, конечно, отличались во многом от изданий 20—30-х или 40-х годов. Искусство книги должно было шагать в ногу с ростом культуры масс. От года к году, от десятилетия к десятилетию менялся читатель, менялись задачи создателей книги, изменялось и лицо нашей книги. Мы отказывались от того, что было уже чуждо новым требованиям времени, и старались сохранить все ценное, приобретенное в пути. Поэтому то новое, что определилось в советской книге в 50- годах, не могло не быть воспринято как закономерное явление. А многие из 12 тысяч книг — продукции 233 издательств страны, — выпущенных за 1956—1957 годы, ясно демонстрировали, что новое в развитии нашего книжного искусства уже проявилось не в экспериментах отдельных художников или издателей, а вошло в повседневную практику издательств всего Союза.

Жюри выставки отметило дипломами создателей ста семидесяти пяти книг. Отзывы тысяч посетителей выставки подтвердили жизненность и нужность того, что создали за последние годы советские издатели, художники и полиграфисты.

Заметки о некоторых явлениях в книжном искусстве и составляют содержание этой статьи.

«Прямо-таки бросается в глаза, что книга у нас стала разноцветная и яркая!» Это немного наивно сформулированное, но по существу верное наблюдение одного из посетителей выставки. Стремление к созданию щедрого по цвету, острого и ритмичного по композиции внешнего оформления книги — одно из наиболее определенных качеств, проявившихся, пожалуй, во всех разделах выставки. Много причин вызвали это явление. И среди них — необходимость пропаганды книги. К 1957 году можно было считать, что послевоенный книжный голод преодолен. Настало такое время, когда не только читатель искал книгу, а книга должна была искать своего читателя.

С. В. ЧЕХОНИН. Суперобложка

На выставке было немало изданий еще недавно обычного типа оформления. Ледериновые переплеты с золотым тиснением, однообразные по композиции и тусклые по цвету обложки, на которых механически соединялась картинка с надписью, строго вычерченный шрифт. Декоративность понималась как синоним орнаментации (недаром различные документы и стабильные учебники «декоративным оформлением» называли лишь оформление с орнаментом). На обложках и переплетах элементы народных узоров смешивались с мотивами ложного классицизма, барочными картушами и мудреными завитушками, стилевую принадлежность которых определить было трудно.

Однако орнамент в книге никак не может быть универсальным приемом оформления для любого издания. Орнамент — это исторически и локально определенное изображение. Серьезные орнаментальные работы таких наших художников, как Н. Ильин, Г. Фишер, Г. Смелова, И. Бекетов, всегда опирались на образцы узоров, сложившихся в определенную эпоху в художественной практике разных народов. Уже одно это само по себе должно было ограничить применение орнамента сравнительно узким кругом исторических произведений, книг, посвященных народному творчеству, и антологий национальных литератур. Орнаментированная узбекским народным узором, обложка произведений современного писателя о труде узбекских рабочих выглядела так же нелепо, как и многократно повторенная многими местными издательствами обложка массовой серии Сельхозгиза с золотыми завитками и люнетами. Если возможности создания ассоциативного образа, заложенные в орнаменте, включали его в число законных приемов оформления художественной литературы, то он совершенно нелепым оказался на обложках и переплетах политической, технической, сельскохозяйственной книги и массовых брошюр. Пожалуй, наиболее устойчивым был тип оформления политической книги. Казалось, выработанная за десятилетия Госполитиздатом строгая, торжественная, классически-уравновешенная форма наиболее соответствует задачам, которые ставит перед художником политическая литература. Однако постепенно устоявшийся стиль оформления, удачно и полно выразившийся во многих работах, например Н. Седельникова, стал превращаться в сумму чисто формальных приемов. Симметричная, уравновешенная композиция, тщательно выписанный антиквенный шрифт, сочетание красного ледерина и золота на переплетах, «палевые» обложки, однообразные эмблемы и лавровые или дубовые листья — все это стало привычным штампом.

Выставка показала, что и Госполитиздат и другие издательства, выпускающие политическую литературу, начали искать новые пути оформления. Художники обратились к опыту старого Партиздата и Соцэкгиза. Эти издательства находили нередко очень живую, доходчивую и остро агитационную форму для создания облика политической книги. Суперобложка, например, книги Д. Рида «10 дней, которые потрясли мир» (художник С. Чехонин), переизданной в 1957 году Госполитиздатом, удачно цитировала оформление первого издания (Издательство «Красная новь», 1923). Но если задачи подобного оформления соответствуют нашему времени, то надо было найти изобразительную систему и приемы, соответствующие требованиям и вкусам сегодняшнего дня.

Понятно, что перемены начались с массово-политической книги. В период большой активности масс — на освоении целинных земель, на стройках коммунизма — нужна была в первую очередь активная политическая брошюра, оформление которой пропагандировало бы книгу. Оформление должно было ярко выражать содержание книги и привлекать внимание читателей на полке магазина и библиотеки. Художник должен был помочь продвинуть массовую книгу в массы.

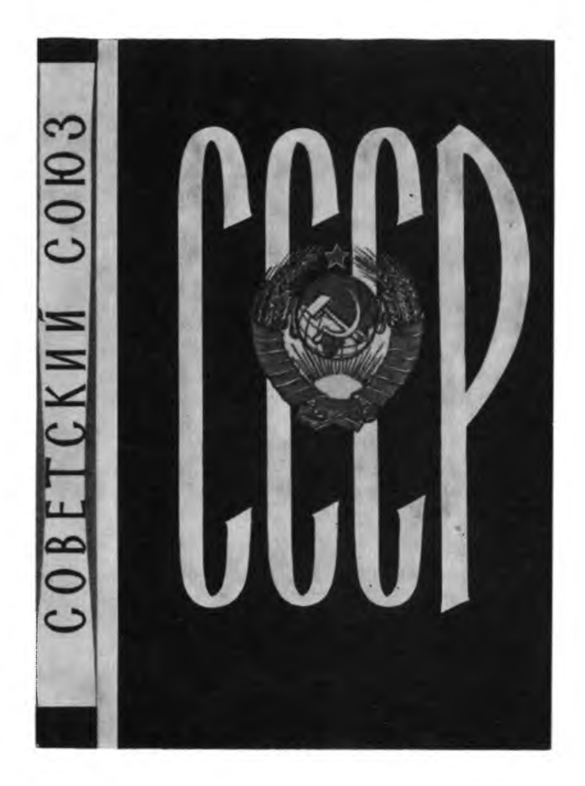
Так родились многие брошюры Госполитиздата, внешнее оформление которых строилось на плакатных принципах, было рассчитано на активное агитационное действие. Плакатный образ получил книжную декоративную форму (А. Лебедев «Солдаты малой войны», Госполитиздат, 1957, художник В. Алексеев). На обложке многих брошюр нашли себе место карикатура и сатирический рисунок. В этом отношении очень интересно оказалось оформление массовой серии произведений атеистической литературы Гослитиздата УССР (например, «Диспут» Г. Гейне). Появились массовые издания и с фотообложками. Наконец, эмблематические изображения на обложках также нашли себе более выразительную и декоративную форму. В оформлении серии «Страны мира» (художник С. Сергеев) Госполитиздата отлично были использованы цвет и эмблемы флагов разных государств как мотив для построения декоративного изображения.

Но изобразительное решение, естественное в массовой брошюре, невозможно для изданий теоретических, философских и политических работ. Поиски нового здесь пошли иными путями. Особую роль сыграло довольно широкое применение суперобложки. Этот элемент оформления обладает очень широкими декоративными возможностями, позволяет более свободные композиционные, цветовые и изобразительные решения, чем строгая форма цельнотканевого переплета. Именно в оформлении суперобложек, таких, например, изданий, как избранные произведения В. Пика, Г. Димитрова, О. Гротеволя, на-



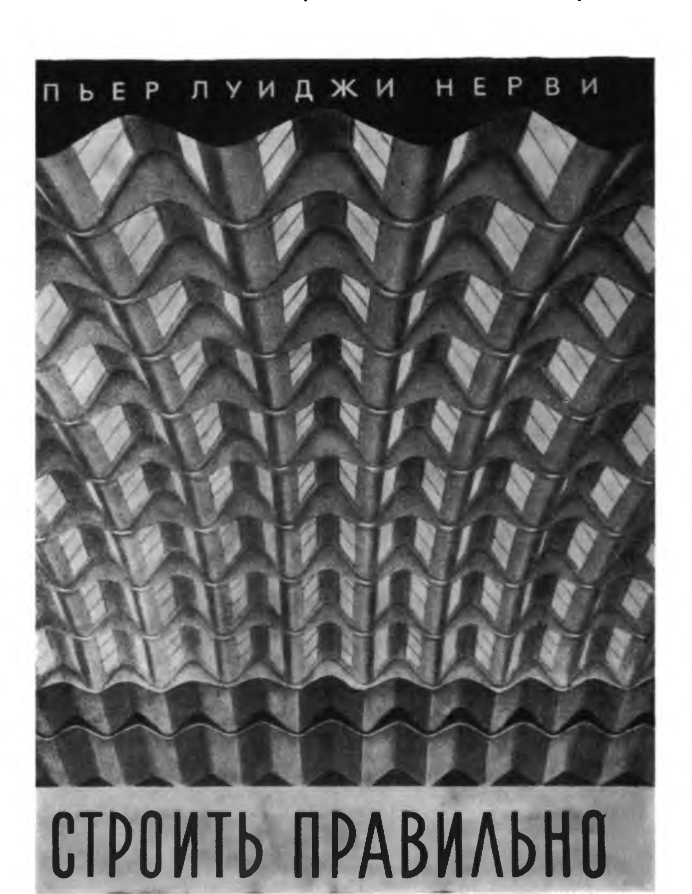
Н. Н. СИМАГИН. Суперобложка. Госполитиздат, 1957

С. И. СЕРГЕЕВ. Суперобложка. Госполитиздат, 1957



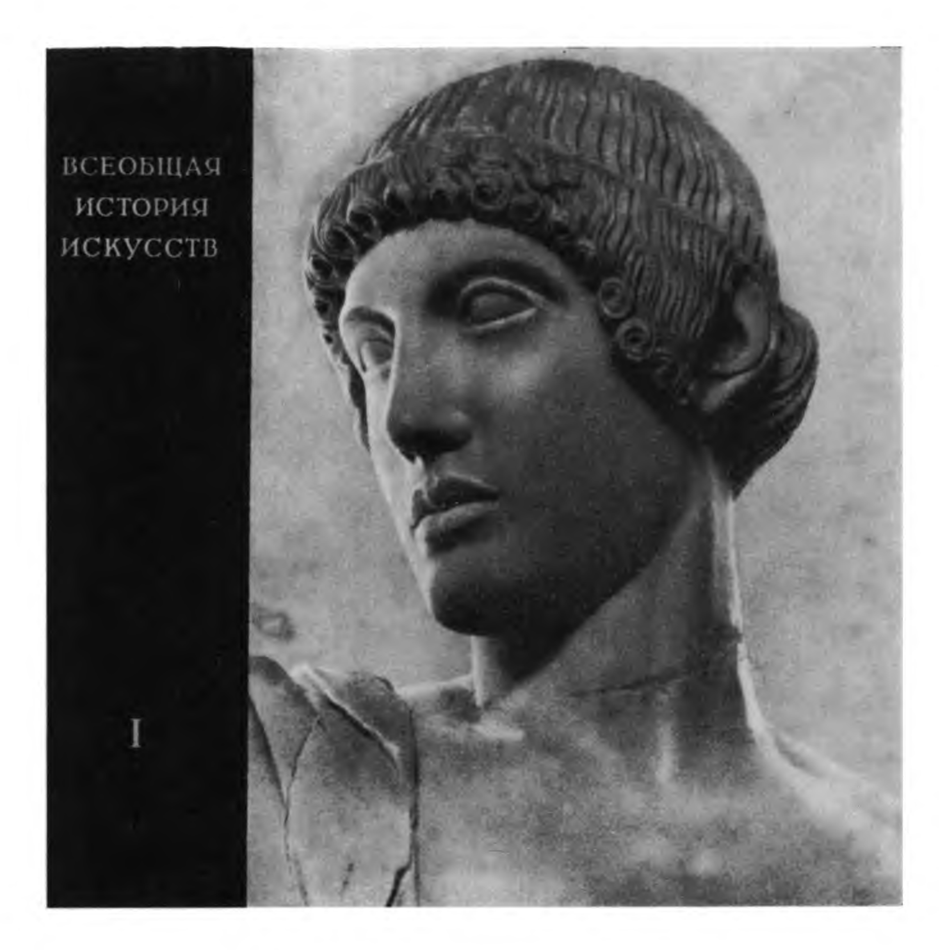
чали складываться новые приемы декоративно-шрифтового оформления политической монографии. Художники шли здесь по линии членения обложки на большие цветовые (часто контрастные) плоскости, отказывались от обязательной прежде симметричности и статичности композиции. Характерным приемом стало сочетание подчеркнуто крупной надписи с портретом автора или с цветными плашками («Советская Россия и капиталистический мир», 1957, художник Н. Симагин). Шрифт стал менее изыскан в начертании, зато приобрел большую силу и выразительность. На смену антиквенным шрифтам во многих случаях пришли рубленые. Монументальная торжественность надписи нередко достигалась изменением пропорций надписи и изобразительного поля обложки: вместо уравновешенных по золотому сечению отношений величины надписи и поля стали использовать такую композицию, при которой шрифт занимал все поле обложки («СССР», Госполитиздат, 1957, художник С. Сергеев).

Мы увидели на выставке, как резко изменилось понимание декоративности в оформлении массово-производственной литературы. Немного осталось брошюр, обложки которых были либо серы и скучны, либо насыщены всяческими орнаментальными упражнениями. Победа осталась за изобразительным решением. И оно было самым, конечно, правильным на обложке издания, обращающегося к массовому читателю. Именно такое решение позволило наиболее полно передать тему и содержание книги. Изобразительная обложка массовой брошюры создавалась и прежде. На стендах выставки стояли книги массовой серии Гостехиздата, Украинской научно-популярной серии и т. д. Однако в них и в оформлении многих других подобных изданий проявился тот разрыв между задачами познавательности оформления и создания декоративной книжно-графической формы, который вообще был характерен для многих изданий 40-х годов. Изображение на обложке чаще всего создавалось как самостоятельное, фотографически-иллюзорное, перечисляющее все подробности изображаемого предмета, события или явления. Отдельно решалась декоративно-оформительская задача объединения рисунка с фоном и надписью. Конечно, это был чисто украшательский прием оформления. Лучшие издания, показанные на выставке, демонстрировали новое понимание художником вопросов декоративного оформления. Не орнамент, а само изображение «украшает» обложку. Оно стало одновременно и познавательным, раскрывающим содержание книги и декоративным, связанным по графике, ритму, пространственному построению со шрифтом надписи. Таким образом, художники пошли по линии поисков декоративного решения самого изображения. Качество ритмичности, цветного силуэта, узорности они искали в самом предмете, а не во вне его. Конечно, это не было каким-либо открытием. Целые века по этим путям шло воображение народных мастеров орнамента, обобщая изображение реального предмета до степени ритмического узора. Но в нашей книге это было новаторством. Выставка говорила о том, что декоративность изображения стала одним из главных приемов внешнего оформления. Художники, пристально вглядываясь в окружающий мир, увидели множество декоративных возможностей, заложенных в самом предмете изображения. Оказалось что простой чертеж на обложке создает изящный и выразительный узор (серия «Из опыта новаторов стран народной демократии», Профиздат), а изображение плодов и растительных форм обладает ритмическими и цветовыми достоинствами



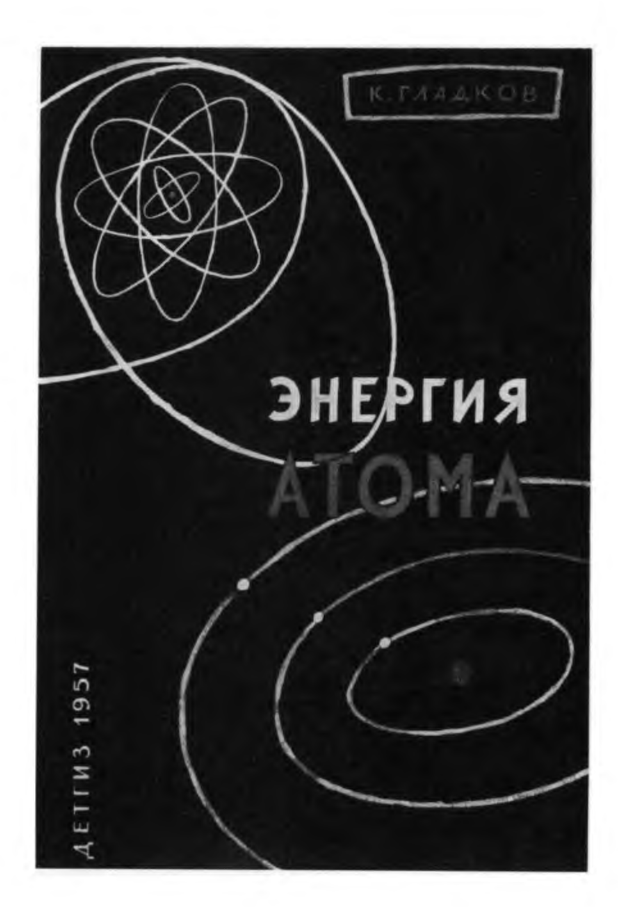
А. В. КОВРИЖКИН. Суперобложка.
Госстройиздат, 1956

орнамента (Сельскохозяйственная серия Сталинградского издательства и др.). Схемы электронных орбит и векторов движения, ритмический силуэт машины, узор переплетений башни подъемного крана, орнаментальный ритм графиков осциллографа — все это явилось выразительными мотивами для создания декоративного оформления обложки. Художники сохраняли за предметом всю его познавательность, но одновременно не забывали о том, что они и оформители книги. Широко стал использоваться для оформления обложек материал фотографий. В движении форм, изображенных на фото, художники смогли увидеть ритмические закономерности, своеобразную декоративность, отлично связывающую фотографию со шрифтом (П. Нерви, «Строить правильно», художник А. Коврижкин; «Опыт строительства за рубежом» — Госстройиздат, 1956). В обложках производственно-технических брошюр, показанных на выставке, еще недостаточно использовались большие возможности документальной достоверности и познавательности, присущие фотографии. Но многие издания, безусловно, заслуживали внимания и говорили о том, что этот прием оформления имеет большое будущее.



И. Ф. РЕРБЕРГ. Суперобложка. «Искусство», 1956

Научные и технические издания, конечно, не требуют той броскости оформления, которая должна быть в массовой книге. На выставке наблюдалась тенденция к сдержанности и строгости внешнего облика научной книги. Издательства начали отказываться от парадности оформления, которая была, например, так присуща прежде изданиям Академии наук СССР. Обилие тиснений, богатая орнаментация переплетов не соответствовали той деловой задаче, которую призваны были выполнять научно-технические издания. При их оформлении речь должна идти об индивидуализации внешнего облика книги, построенного строго и просто. Отчасти декоративное начало в оформлении этих изданий несут суперобложки. Здесь также широко были использованы приемы декоративизации предметного изображения (клеток под микроскопом — «Происхождение жизни на Земле» А. Опарина, Издательство АН СССР, 1957, художник Л. Эрман; графиков физических явлений — «Введение в теорию квантованных полей» Н. Боголюбова и Д. Ширкова, художник В. Селенгинский; «Анизотропные пластинки» С. Лехницкого, художник Ю. Соколов — Гостехиздат, 1957). Иногда, в особенности в изданиях издательства Иностранной литературы («Солнце», под редакцией Дж. Койтера, художник П. Кузанян), скромный декоративный элемент переносился на самый переплет, выделяя книгу из ряда других.



Л. И. ЛАММ, Б. П. КЫШТЫМОВ.
Вариант обложки

В. А. СЕЛЕНГИНСКИЙ. Суперобложка.
Гостехиздат, 1957



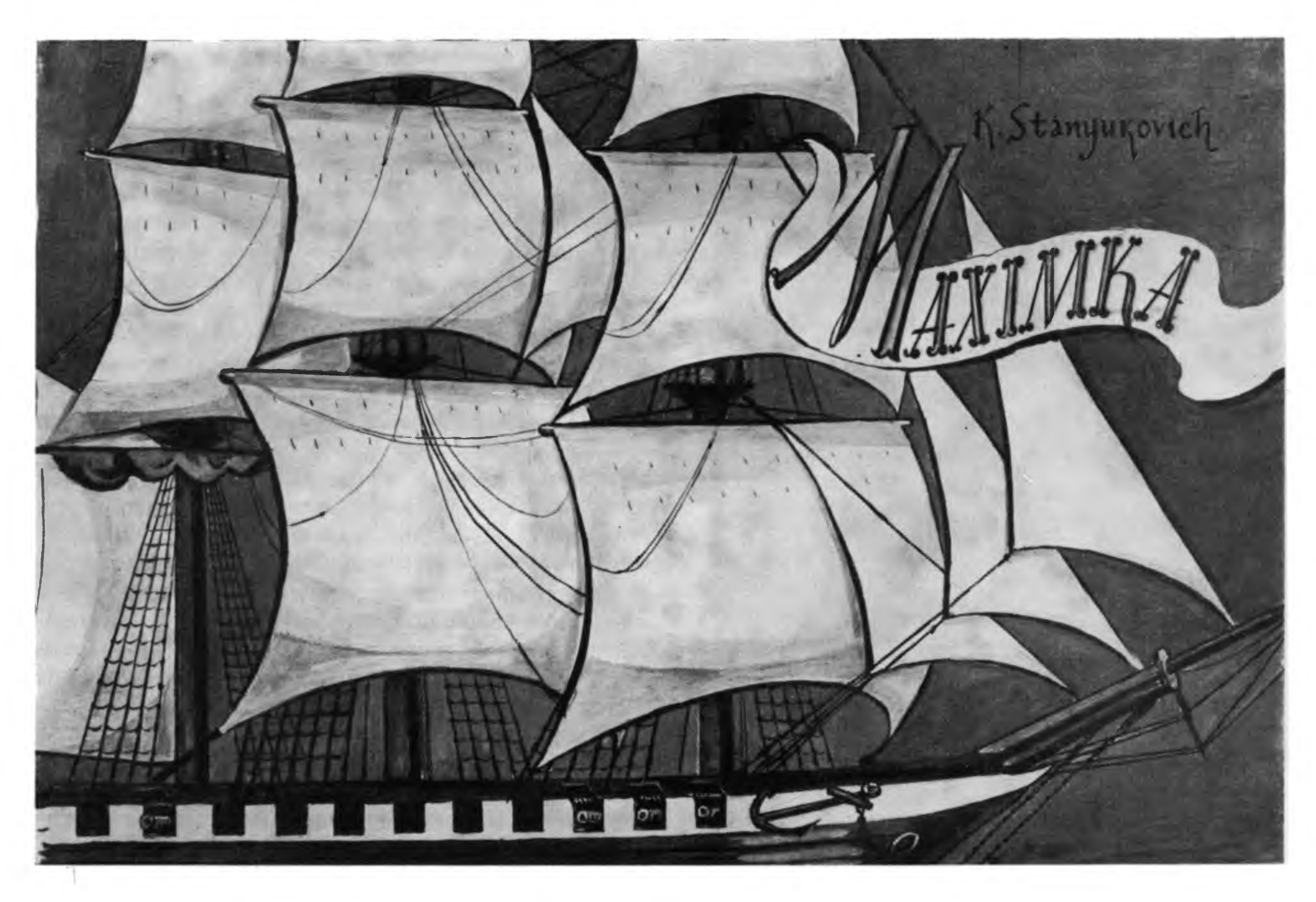
Интересное и более живое внешнее оформление приобрели и научные издания по искусству. Пожертвовав несколько академичностью своего внешнего облика, эти издания приобрели бо́льшую индивидуальность, каждый раз стремясь выразить особенности того явления искусства, которому они посвящены. Этому особенно помогло, так же как и в других типах изданий, широкое использование суперобложки, на которой репродуцировалось то или иное произведение искусства или его фрагмент (М. Алпатов, «Александр Иванов»; «Всеобщая история искусств», т. I, «Искусство», 1956, художник И. Рерберг; Л. Вентури, «Художники нового времени», ИЛ, 1956, художник Л. Зусман и др.).

Выставка показала серьезные сдвиги, которые произошли и во внешнем оформлении художественной литературы. Здесь также орнаментально-шрифтовое оформление уступило место изобразительному решению переплета и обложки.

Прием декоративизации изображения, о котором мы много уже говорили выше, нашел широкое применение и во внешнем оформлении художественной литературы. В изображении парусов и оснастки корабля (К. Станюкович, «Максимка», Издательство литературы на иностранных языках, 1956, художник С. Пожарский), ветвей и листьев тростника (Н. Гильен, «Стихи», Гослитиздат, 1956, художник Н. Шишловский), в фигуре человека (Б. Франк, «Сервантес», Изд-во литературы на иностранных языках, 1956, художник А. Васин) раскрыты не только их поэтические образные качества, но и присущий им цветовой и линейный ритм, арабеск их силуэта. Сохраняя качество предметности и выразительности, художник создавал на обложке заостренный, лаконичный образ.

Это не значит, конечно, что издательства совсем отказались от так называемого «классического» стиля оформления. Этот стиль просто стал одним из приемов нашего графического искусства. И во многих случаях он применялся великолепно. Достаточно вспомнить, например, очень выразительные суперобложку и переплет Е. Когана к «Римским сатирам» (Гослитиздат, 1957), многие работы В. Лазурского, строгую элегантность переплета сочинений Майрониса, выполненного художником Э. Юренасом (Гослитиздат Литовской ССР, 1956), удачное орнаментальное оформление «Антологии украинской поэзии» (Гослитиздат УССР, 1957, художники О. Юнак и В. Фатальчук).

Однако в оформлении, особенно современной книги, требующей динамичности, повышенной выразительности,



С. М. ПОЖАРСКИЙ. Суперобложка. Изд-во литературы на иностранных языках, 1956

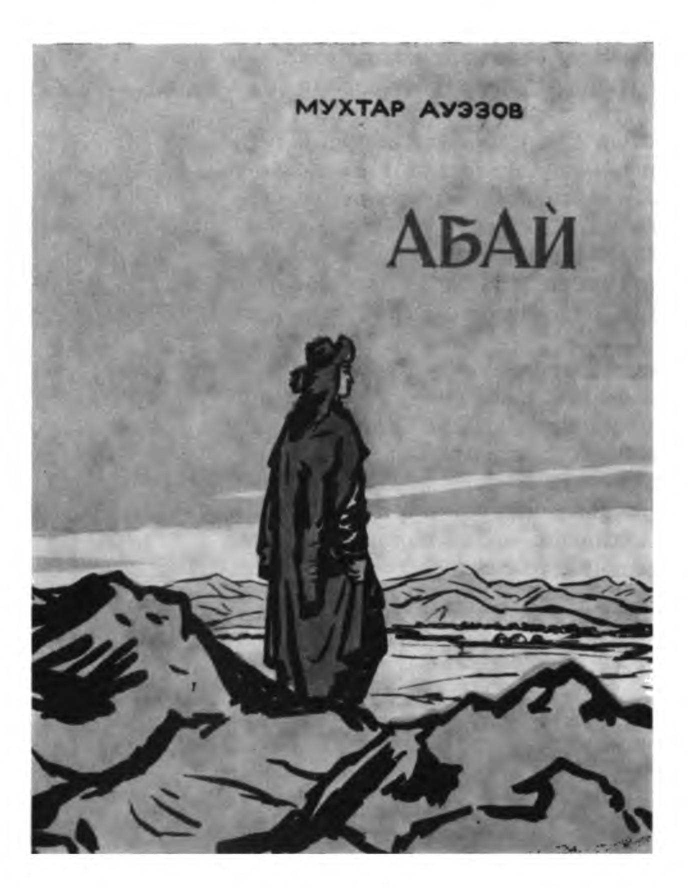
само собой напрашивались асимметричная композиция, лаконичный и обобщенный язык изображения. Такому решению переплета нередко стилистически чуждой оказывалась усложненная статичная графика антиквенных шрифтов. Все чаще на обложки стал проникать гротеск и свободно написанный курсив. Иногда шрифт носил совершенно рукописный, эскизный характер. Художникам казалось, что такой шрифт лучше всего вяжется с набросочным, линейным рисунком. Но именно такой шрифт, несущий отпечаток почерка, жеста художника, требует особо отточенного мастерства. Иначе, как-то не раз мы и видели на выставке, надпись оставалась эскизной, внутренне незавершенной.

В лучших работах на выставке проявилось стремление художников создавать оформление, воплощающее содержание произведения в концентрированном синтетическом образе. Это проявилось во всех жанрах оформления книг. В переплете собрания сочинений Ч. Диккенса (Гослитиздат, 1957, художник Н. Семпер) точно почувствованный рисунок шрифта и почти орнаментализированное изображение создают образ, ассоциирующийся с характером произведений великого английского писателя. Довольно широко стал применяться портрет на обложке. Лицо на суперобложке грузинского издания «Новый горизонт» Л. Авалиани (художник Н. Янкошвили), так же как и портрет Паганини на переплете вышедшего в Эстонии «Осуждения Паганини» А. Виноградова (художник А. Вийдалепп), — это не просто изображение героев произведения, эти портреты катализируют воображение зрителя, психологически подготавливают его к соприкосновению с образным миром литературного произведения. Художники в большинстве своем отка-



В. Д. ФАТАЛЬЧУК, О. И. ЮНАК.
Переплет. Гослитиздат УССР, 1957

Л. А. ИЛЬИНА. Суперобложка.
Гослитиздат Казахской ССР, 1957



зались от развернутого изображения той или иной сцены произведения на обложке, со всем ее антуражем, средой и т. д. И не только потому, что такое изображение трудно скомпоновать в переплете. Дело здесь в том, что обобщенность содержания, синтетичность образа требуют соответствующей формы для своего выражения. По-видимому, это должна быть лаконичная форма, максимально концентрирующая внимание зрителя. Здесь меньше всего может быть рассказ о сюжетном содержании произведения и больше всего — выражение главных его идейно-художественных сторон. Б. Маркевич нашел такое пластическое выражение основного зерна романа Н. Вирты «Одиночество» («Молодая гвардия», 1956). Маленькая, по-звериному скорчившаяся фигурка затравленного врага одиноким силуэтом возникает на большом поле суперобложки. Это изображение-символ, чисто пластическими средствами выражающее представление о неизбежности гибели того, кто противопоставил свой звериный индивидуализм народу.

В оформлении книг на выставке встречались решения прямого метафорического характера. Какой степени многозначности и емкости может достигнуть метафора, показал, например, переплет В. Носкова к роману Стендаля «Красное и черное» (Изд-во литературы на иностранных языках, 1957). Изображение красного меча, бросающего крестообразную черную тень, связано с различными сторонами содержания романа, начиная от простой иллюстрации его названия и кончая сложной ассоциацией с главной идеей и настроением произведения. Не всегда, конечно, обложка достигает такой многозначности. Часто художник просто находит какой-то значок, намекающий на содержание литературного произведения (обложки серии «Зарубежный роман XX века», переплеты эстонской серии «Лучшие произведения мировой литературы»). Но стремление к поэтическому образу, к метафоре и символу — это одно из самых важных новых явлений во внешнем оформлении художественной литературы. Здесь проявилось стремление художника серьезно осмыслить идейное содержание произведения и вера его в то, что читатель достаточно эстетически подготовлен к восприятию сложно ассоциативного поэтического образа.

Каждый любитель книжного искусства помнит выставки, на которых он встречался с сериями иллюстраций, подчас создававших целую

эпоху в советской графике. Всесоюзная выставка 1957 года не была очень богата подобными работами. Это, может быть, объяснялось тем, что решить новые проблемы, которые жизнь ставила перед иллюстраторами, невозможно было так быстро, как это произошло в оформлении. В иллюстрации многое еще находилось в стадии поисков. Между тем в искусстве иллюстрации выставка все же показала немало интересных работ. Здесь были и фундаментальные, эпические работы В. Фаворского к «Борису Годунову» Пушкина (Детгиз, 1956), и впервые изданная — одна из интереснейших серий иллюстраций Д. Шмаринова — к «Преступлению и наказанию» Достоевского (Гослитиздат, 1956), и гравюры А. Гончарова к трагедиям Шекспира (т. I, «Искусство», 1957), и рисунки В. Горяева к «Трем толстякам» Ю. Олеши (Детгиз, 1956), и артистичные рисунки В. Бехтеева к повести Лонга «Дафнис и Хлоя» (Гослитиздат, 1957).

В разделе графики экспонировалась серия иллюстраций Г. Филипповского к роману К. Федина «Города и годы» (Гослитиздат, 1959), в которых он, придя к новой для него теме, внимательно пересмотрел и переоценил многие свои привычные приемы, стиль и язык рисунков.

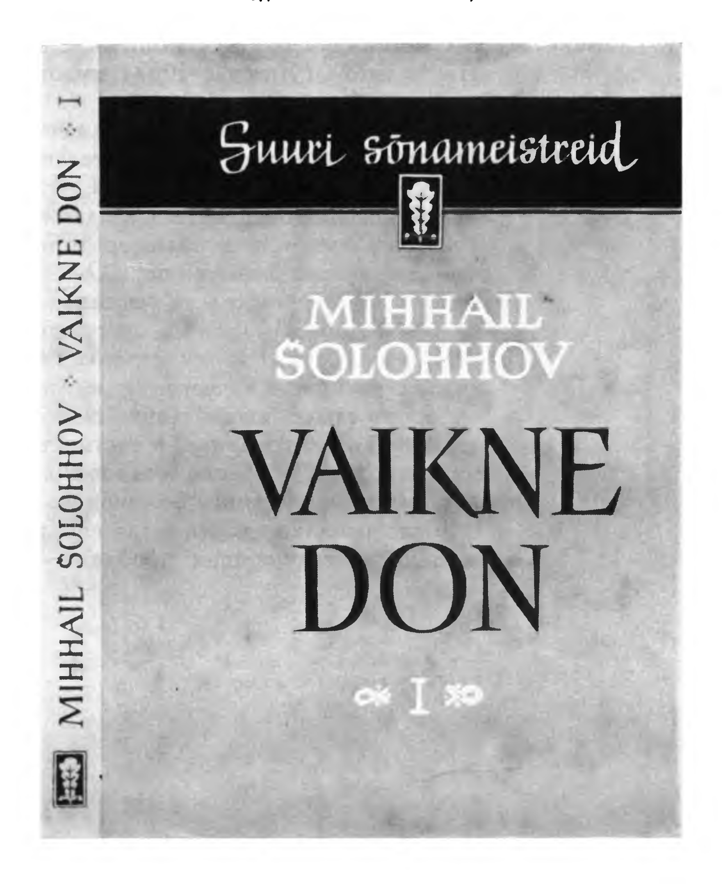
Иллюстрации к детским книгам были представлены работами самых различных художников. Увлекательные образы, увиденные Ю. Коровиным (Г. Ладонщиков, «Цирк», Детгиз, 1957); рисунки Г. Никольского к «Бемби» Ф. Зальтена (Детгиз, 1957), соединившие свежесть чувства и острую наблюдательность натуралиста, влюбленного в лес и зверей; яркий фантастичный мир народной русской игрушки, созданный Т. Мавриной («Карусель», Издательство «Детский мир», 1958); доскональность сказочной бытописи у В. Милашевского (П. Ершов, «Конек-Горбунок», Гослитиздат, 1958); поразительно красивые, поэтичные и ярко-остроумные рисунки В. Конашевича («Плывет, плывет кораблик», Детгиз, 1956).

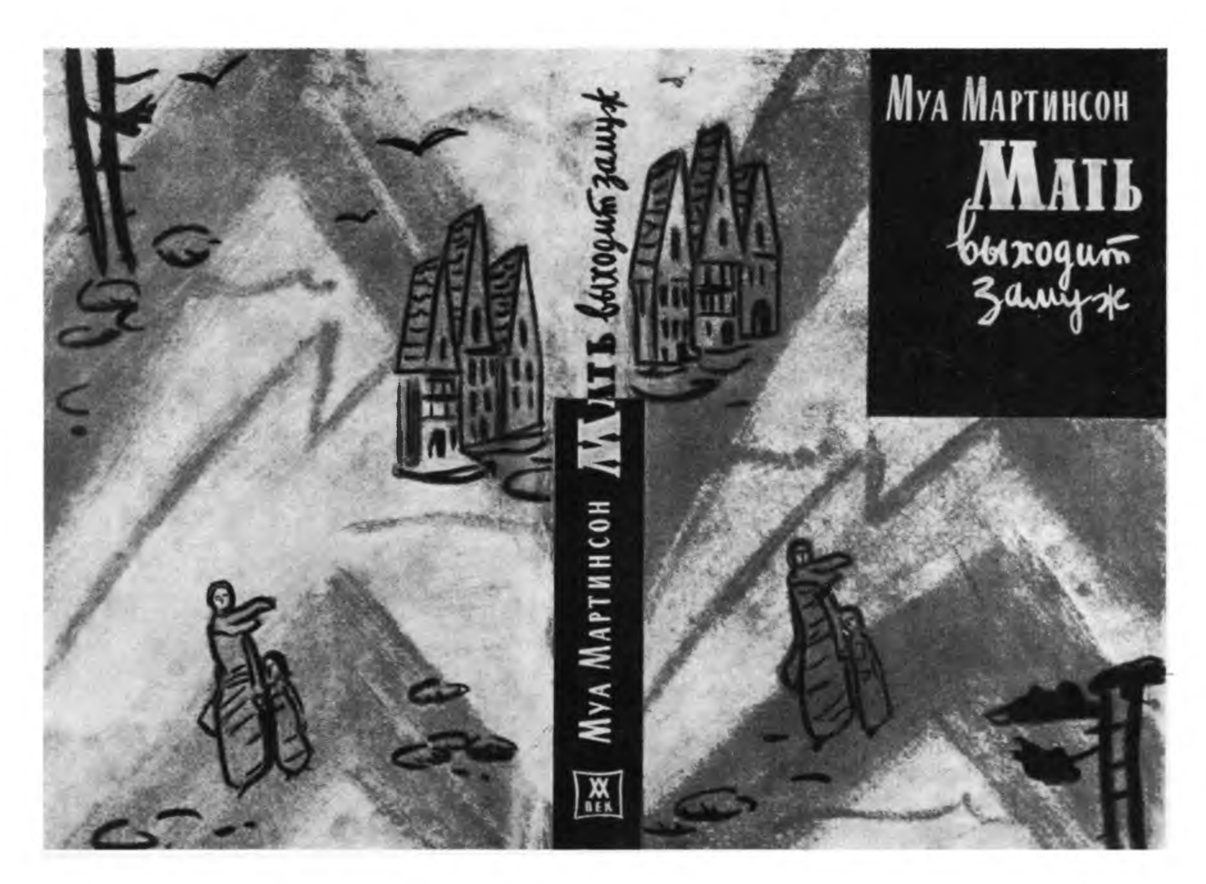
Очень значителен был и вклад иллюстраторов национальных республик. «Калевала» с иллюстрациями М. Мечева (Госиздат Карельской АССР, 1956), роман М. Ауэзова «Абай» с рисунками Л. Ильиной (Гослитиздат Казахской ССР, 1957); «Времена года» К. Донелайтиса с гравюрами В. Юркунаса (Гослитиздат Литовской ССР, 1956) были отмечены жюри выставки.



Н. ЯНКОШВИЛИ. Л. Авалиани. «Новый горизонт», Госиздат Грузинской ССР, 1957.

П. РЕЭВЕЭР. Суперобложка. Госиздат Эстонской ССР, 1957





Ю. М. КРАСНЫЙ. Суперобложка. Гослитиздат, 1957

В области научно-популярной иллюстрации среди экспонированных книг особенно выделились работы молодых художников Детгиза. Б. Кыштымов увлекательно и изобретательно иллюстрировал книгу А. Волкова «Земля и небо» (Детгиз, 1957). Книгу «Здравствуй, мир» (Детгиз, 1957) художники Г. Дауман и В. Щапов превратили в нарядное и интересное зрелище.

Таким образом, Всесоюзная выставка показала, что наше искусство иллюстрации продолжает развиваться многими течениями в общем направлении реалистического претворения содержания произведений. Но давно уже определившийся в нашей книге разрыв между работой оформителя и иллюстратора сказался отрицательно и на этой выставке. Опытные художники-иллюстраторы слабее, чем оформители, ощущали связь своего творчества с организмом книги. Они привыкли создавать произведения, предназначенные скорей для серого холста выставочных стен, чем для белой бумаги страницы. Многие же из тех, которые старались восстановить утерянную связь иллюстрации с книгой, не обладали еще достаточным опытом, чтобы создать иллюстрации, которые своими идейно-художественными качествами могли бы вполне убедить зрителя в своей жизненности. В то же время стиль, выдвигавшийся поборниками «книжности» в иллюстрации, еще не устоялся. Об этом говорила, в частности, нарочитая полемичность, утрированная манерность многих работ, особенно молодых художников. Полемизировали и сами работы на стендах, и зрители в книге отзывов, и художники, и искусствоведы на обсуждении выставки. В области иллюстрации было еще много нерешенных проблем и много проблематичного. И одна из главнейших проблем — взаимодействие книги и иллюстрации.

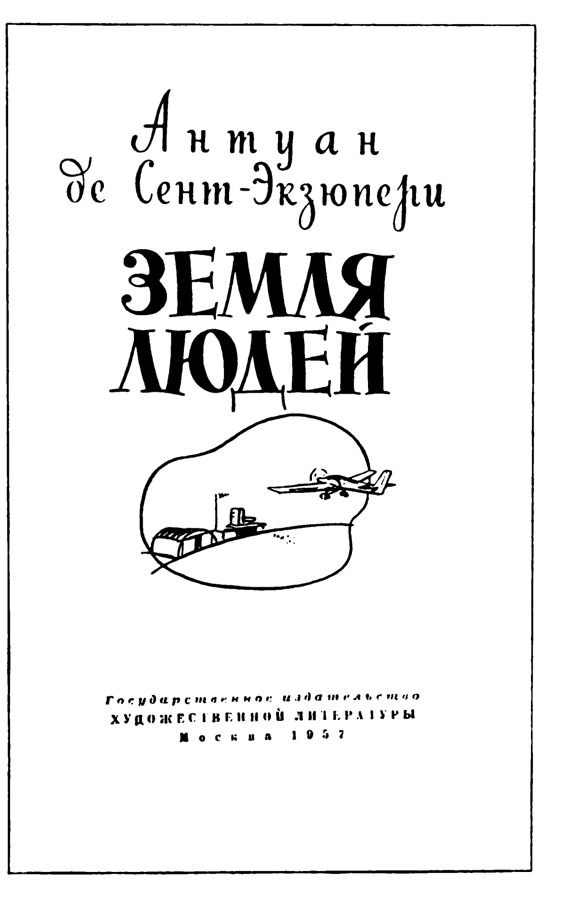
В 1950 году на конференции по графике один из виднейших теоретиков советской иллюстрации А. Чегодаев очень точно и исчерпывающе определил основные взгляды на иллюстрацию, сложившиеся в сороковые годы. Говоря о станковой и книжной графике, Чегодаев заметил: «Между этими двумя большими областями искусства графики собственно и нет каких-либо особенно принципиальных различий. Не нужно забывать, что сама книжная иллюстрация за последние 15 лет в своих наиболее ярких и ведущих образцах приобрела станковый характер. Не случайно наиболее распространенной формой книжной иллюстрации давно стала иллюстрация страничная, свободная от непосредственной связи с текстовым набором книги»[1].

На выставке 1957 года очень остро стал вопрос о композиции книги, как средстве выражения содержания произведения. Выяснилась необходимость делать книжные иллюстрации для книги, а не для выставки, как произведение книжной, а не станковой графики. Художник, поставивший себе задачу создания выразительного и разнообразного макета книги, вынужден был задуматься над проблемой страничной иллюстрации. Распространение в нашей книге в известный период страничной иллюстрации — явление историческое. Оно было оправдано и вызвано необходимостью противопоставить психологическую, полнокровно реалистическую иллюстрацию тем чисто декоративным рисункам и гравюрам, отлично связанным со страницей, но недостаточно связанным с содержанием произведения, которых немало создавалось в 20—30-е годы. Художники стали предпочитать полосный рисунок, удобный им хотя бы уже в силу того, что их материал — уголь, черная акварель — требовал большого формата. Оценив положительно их творчество, и издатели, и художники, и критики незаметно для себя перенесли акцент с цели на средство, с причины на следствие. Стало казаться, что главным признаком реалистичности иллюстрации является ее полностраничный формат и язык тонального изображения. А единственно возможным для реалистической иллюстрации жанром в практике издательств казалось развернутое изображение того или иного эпизода книги с подробными портретными характеристиками героев. И если большие мастера такого метода иллюстрирования создавали подлинные произведения искусства, хотя подчас и излишне «свободные от текстового набора», то в работах их многочисленных эпигонов этот метод оборачивался натуралистическим перечислением деталей или — в лучшем случае — сводился к добросовестному пересказу эпизода произведения. Тип подобного издания хорошо знаком каждому — «Библиотека советского романа» или многочислен-

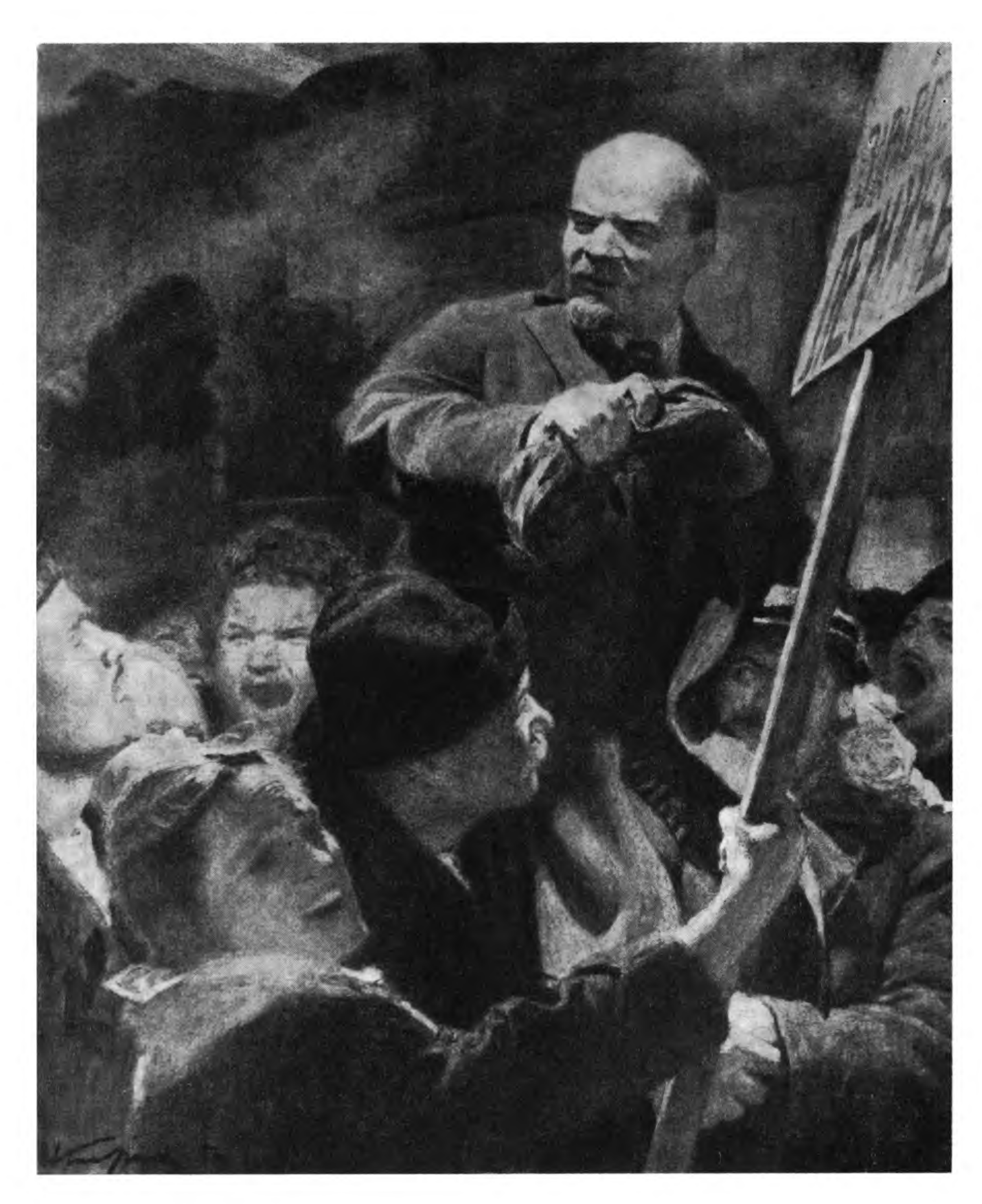
[1] «Современное состояние и задачи советской графики», Академия художеств СССР, М., 1951, стр. 26.



Л. П. ЗУСМАН. Серийная марка. Гослитиздат



Д. С. БИСТИ. Титульный лист



Е. А. **КИБРИК.** Фронтиспис

В.МАЯКОВСКИЙ

ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ

ЛЕНИН

ИЛЛЮСТРАЦИИ
Е. КИБРИКА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР
МОСКВА 1957

Е. А. КИБРИК. Титульный лист

ные однотомники Гослитиздата. Это — книги, в которых читатель среди трехсот-четырехсот страниц плохо набранного, небрежно сверстанного и неряшливо напечатанного текста с трудом находил пять-шесть вклеенных рисунков. Место этих иллюстраций определялось не логикой содержания произведения, не ритмом и композицией книги, а исключительно полиграфическими условиями брошюровки — вклейка помещалась на стыке соседних печатных листов.

Здесь действительно осуществлялась в полной мере свобода от непосредственной связи с текстовым набором книги. Художник одновременно получал и свободу от непосредственной связи со многими сторонами содержания произведения. Потому что место и способ верстки иллюстрации в большой степени не только вопрос формальной композиции. Верстка и ритм расположения иллюстраций в книге — действенное средство выражения содержания произведения и не может решаться в отрыве от общей идейной задачи оформления книги. В том, что это безусловно так, нас убеждает хотя бы многолетний опыт Детгиза, издания которого никогда не были свободны от комплексного решения вопросов оформления, иллюстрирования и композиции книги. Вспомним ясное, логическое решение связи оформления, иллюстрации и текста в книге «Плывет, плывет кораблик», где рисунок Конашевича продолжает мелодию стихов Маршака, а текст подхватывает запев, начатый в рисунке. «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, иллюстрированное Д. Шмариновым — одна из лучших книг выставки, — также пример неразрывной связи макета книги с ее содержанием. Здесь целостность книги в первую очередь определяется целостностью идейного замысла художника. Чередование полосных, полуполосных и оборочных рисунков, выразительные ритмические паузы между иллюстрациями, ясное членение текста — все это помогает читателю включиться в динамику развития произведения.

Д. Дубинский, создавая свою очень интересную серию иллюстраций к рассказу Чехова «Дом с мезонином» (Гослитиздат, 1957) как серию станковых графических листов, вовсе не заботился о том, как они войдут в книгу, об их месте и ритме относительно текстовых страниц. Когда репродукции этих рисунков были включены в книгу, получилось суетливое перечисление, рисунки «задавили текст» и составили совершенно обособленную от страниц набора часть издания. Просматривая эту только что перед открытием выставки выпущенную книгу, многие невольно вспоминали другую, ставшую уже классической, серию иллюстраций к чеховскому рассказу «Дама с собачкой» Кукрыниксов. Композиция этой книги была построена на контрапункте нескольких тем, которые проходят через всю книгу в по-разному заверстанных иллюстрациях разных форматов.

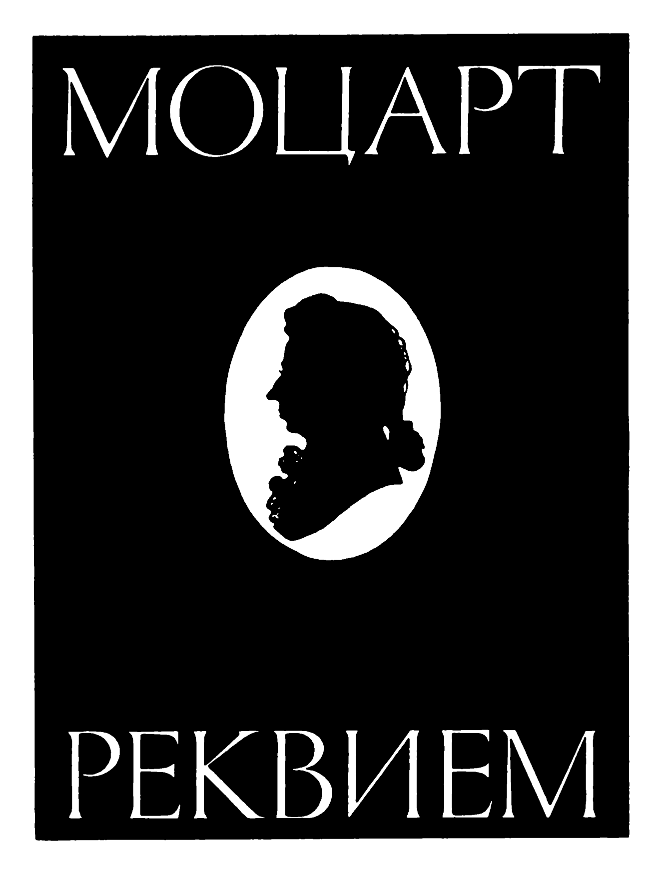
Весь опыт истории советской иллюстрации говорит о том, что понятие реалистического книжного рисунка значительно шире какого-нибудь одного типа решения. Если бы мы поставили перед собой вопрос, что лучше выражает содержание эпизода произведения: напряженное выражение лица и скорбный жест рук Наташи после смерти А. Болконского в иллюстрации Д. Шмаринова к «Войне и миру» или его же Раскольников на лестнице дома старухи-процентщицы из серии рисунков к «Преступлению и наказанию», — то ответ может быть лишь один: хорошо и то и другое — так же как равноправны и реалистичны страничный портрет Кола, созданный Е. Кибриком, и маленький букет

Е. И. КОГАН. Титульный лист

роз, изображенный В. Фаворским на одной из страниц «Стихотворений» Р. Бернса. Право на жизнь имеет и черно-белая гравюра А. Гончарова и цветная иллюстрация Т. Мавриной.

Массовый читатель сегодняшнего дня вырос в своих интересах, запросах, культуре настолько, что адресовать ему лишь повествовательный тип иллюстраций недостаточно. В равной степени читатель способен понять и усложненные эмоционально-психологические рисунки, решенные с помощью изобразительной метафоры и подтекста.

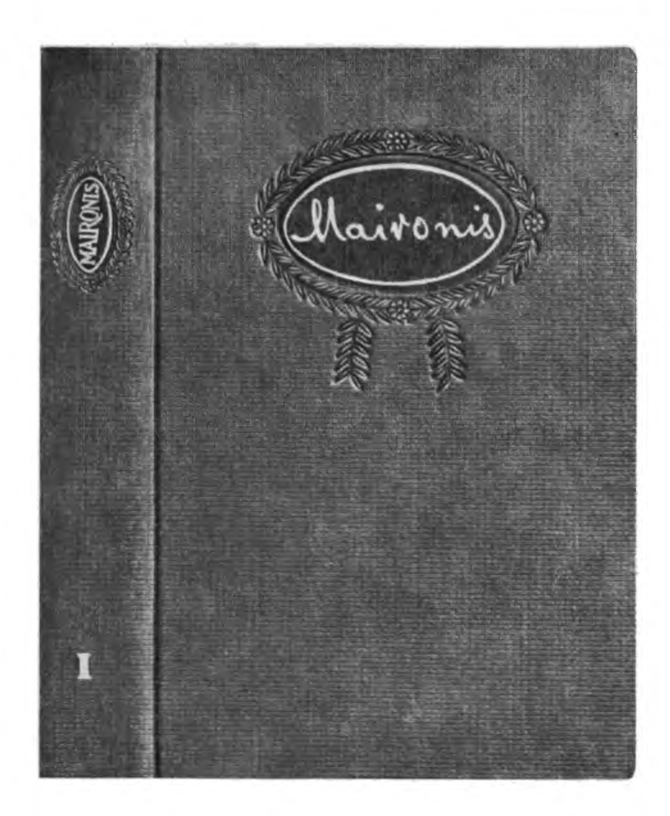
Выставка демонстрировала не только многообразие жанров иллюстраций, но и различный подход художников к задаче выражения содержания литературного произведения. Вспоминаются работы таких двух различных художников, как Е. Кибрик и В. Гальдикас. Ни одна из иллюстраций Кибрика к поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (Детгиз, 1957) не относится к какому-либо определенному эпизоду поэмы. По сути дела — это серия листов, синтетически воплощающих образ вождя, параллельно поэтическому рассказу Маяковского. В книге как бы льются рядом две мелодии — развернутая, многотемная речь поэта и весомые, значительные в своей лаконичности аккорды рисунков Кибрика. Если поэт стремится к созданию определенного состояния и строя мыслей, которые приведут самого читателя к обобщениям, то художник делает эти обобщения темами конкретного изображения. Отобрав ряд центральных тем, Кибрик стремится воплотить их многоплановое идейное содержание в обобщенный монумтенальный пластический образ. Такой принцип синтетического иллюстрирования, безусловно, найдет применение не только в изданиях поэтических произведений, но и, например, в рисунках к политической книге.



В. В. ЛАЗУРСКИЙ. Суперобложка. Музгиз, 1956

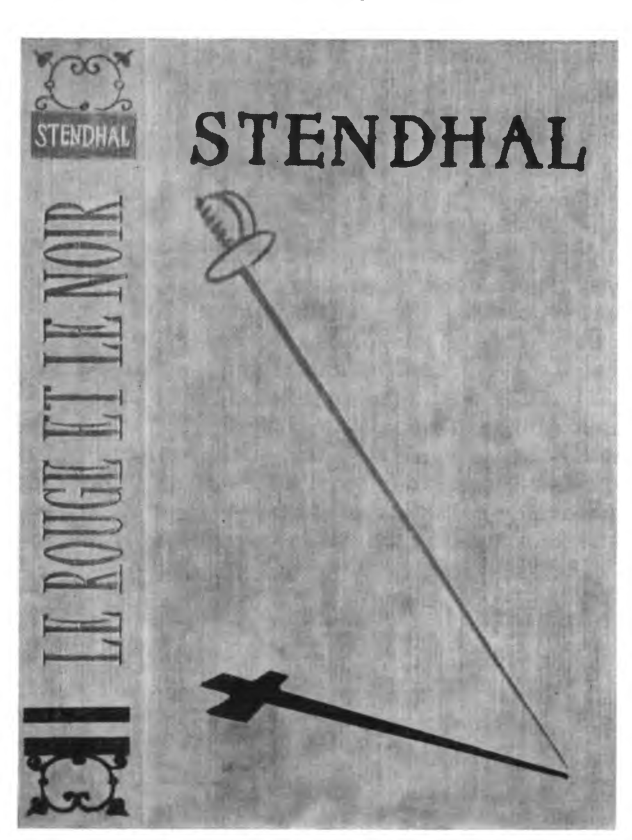
Рассмотрим фронтиспис, созданный молодым литовским ксилографом В. Гальдикасом к книге П. Цвирка «Земля-кормилица» (Гослитиздат Литовской ССР, 1956). Дали земли, напоенной солнцем и влагой только что прошедшего дождя, простой пейзаж, включающий все земное — солнце, воду, птиц, дома, деревья и могучего быка, поднявшегося на пригорок, — вся гравюра читается как изобразительная метафора образа плодородия земли-кормилицы. Многозначительный и емкий поэтический образ этой иллюстрации заставляет читателя сразу же ощутить самый дух произведения писателя.

Многие из иллюстраций на выставке шли и по иному пути. Художники строили свои рисунки лишь как скромный аккомпанемент действию литературного произведения и стремились воспроизвести эмоциональную атмосферу, психологическое состояние, созданное писателем. Таковы рисунки Б. Басова, Ю. Красного, А. Васина, М. Клячко, В. Носкова. Некоторые терпели при этом поражение, как, например, Ф. Збарский, не нашедший верного ключа для иллюстраций к «Трем толстякам» Ю. Олеши (Избранные сочинения, Гослитиздат, 1956). Но ясно было, что разнообразие жанров и подходов к иллюстрированию — важное, нужное и произошедшее уже новое явление в советской книжной графике. То, что выставка показала большой интерес художников к черно-белому линейному рисунку, — закономерно. Появление многочисленных работ, продолжающих традиции Н. Купреянова, Н. Кузьмина, Л. Бродаты и других, связано не только с желанием ввести



Э. ЮРЕНАС. Переплет.
Гослитиздат Литовской ССР, 1956

В. А. НОСКОВ. Переплет.
Изд-во литературы на иностранных языках, 1957



иллюстрацию в непосредственное соприкосновение с текстом. Во многом это объясняется и верой в нового зрителя, способного воспринять относительную условность линейного изображения. С другой стороны — возможности тонального рисунка заставили пробовать свои силы в этом материале даже, казалось, прирожденных мастеров черно-белой графики. Однако такие художники, как, например В. Горяев, Л. Ильина, М. Клячко и другие, старались по-иному, в соответствии с задачами сегодняшнего дня сформулировать традиционную технику цветного или тонального рисунка. Это пришло от стремления работать для книги, не создавать чисто станковых листов. В частности, анализируя эти поиски в области тональной иллюстрации, на выставке отмечаешь своеобразие пространственных построений.

Станковость иллюстраций проявлялась в стремлении создать из иллюстрации завершенный лист с детально разработанной средой и пространственными отношениями, для которого белое поле страницы служило лишь рамкой, своеобразным паспарту, отделявшим его от текстовой полосы. Так построены, скажем, рисунки Д. Дубинского к «Дому с мезонином». И для того чтобы их ввязать в книгу, издательство нашло довольно парадоксально звучащее, но верное решение — совсем уничтожило поля, верстая иллюстрацию в край полосы. В поисках книжного решения тональной иллюстрации В. Горяев (Р. Ким, «Девушка из Хиросимы», «Молодая Гвардия», 1956) и Л. Ильина («Абай») решили строить изображение в среде и пространстве самой страницы. Белый цвет бумаги свободно входит в их рисунки, образует их пространственную среду, в одних частях материализуется, становится плотным и весомым, в других приобретает окраску и звучит цветом. Изображение, построенное по принципу арабеска, начинающееся и кончающееся в пределах страницы, как бы возникает из белого поля так же как на текстовой странице рядом строится узор букв и строчек. Это, конечно, не единственный возможный прием связи тонального рисунка и наборного текста.

Ориентировка на страничную иллюстрацию, решенную отдельно от текста, привела к тому, что не только в издательской практике, но и в теории определилось мнение, что композиционная единица книги — страница. Это отражало действительное положение вещей, когда книга компоновалась как механическое перечисление страниц и полосных иллюстраций. Поэтому особый интерес вызвал макет таких, например, изданий, как «История одного города» М. Салтыкова-Щедрина (Гослитиздат, 1957, худож-



Т. А. МАВРИНА. «Карусель». Изд-во «Детский мир», 1958

ник М. Мазрухо), «Римская сатира» (художник Е. Коган), «Басни» С. Михалкова (Гослитиздат, 1956, художник Е. Рачев), «Бемби» Ф. Зальтена (художник Г. Никольский) и др. В них ясно проявлялось понимание значения разворота для композиции издания, потому что нет ни одного элемента книги, который бы не рассматривался вместе с соседней страницей.

Только понимая разворот как единицу книги, а композицию книги как единство ритмически чередующихся различно оформленных разворотов, художник встает на путь целостного решения книги.

Любопытно, что выставка продемонстрировала много изданий с разворотными титульными листами, разворотной версткой иллюстраций и т. д. Понимание значения разворота для композиции книги определило во многом удачи создателей не только художественной и детской книги, но и научно-популярной («Земля и небо», художник Б. Кыштымов), искусствоведческой («Всеобщая история искусств» т. I, «Искусство», 1956, макет книги А. Чегодаева и Р. Климова) и др. Конечно, вопросы композиции разворота не ограничиваются только такими элементами книги, как титул, страница с иллюстрациями, форзацы и т.д. Каждая страница должна компоноваться вместе с соседней. Однако одной из главных слабостей внутренней организации большинства изданий на выставке была именно неряшливая верстка и непродуманная композиция их текстовой части. Технические редакторы нередко формально подходят к решению внутренней композиции книги. А худо-

жественные редакторы чаще всего ограничивают свою деятельность работой с художником над оформлением и иллюстрациями. В результате многие издания на выставке, интересно решенные художником, все же не являются настоящим произведением искусства книги.

Книга как произведение искусства — это единое композиционное целое, каждый элемент которого — будь это переплет, рисунок, буквица, текстовая страница — подчинены общему художественному замыслу, идее, воплощаемой коллективным автором: художником, редактором и мастером-полиграфистом. И эти качества воплотились во множестве книг, представленных на Всесоюзной выставке 1957 года.

●

М. КЛИМОВА

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

ОБЩИЙ УРОВЕНЬ иллюстраций, экспонированных на Всесоюзной выставке 1957 года, высок, и среди них есть немало удач. В настоящей статье мы коснемся вопроса об иллюстрациях к произведениям советских писателей, потому что после просмотра именно этого раздела книжной графики остается некоторое чувство неудовлетворенности.

Первое, что бросается в глаза, это то, что наша современная литература иллюстрируется просто мало. На Всесоюзной выставке, насчитывающей сотни графических произведений, можно увидеть немногим более десятка иллюстративных серий к произведениям советских писателей. Не приходится спорить с тем, что иллюстрировать произведения современной литературы в некоторых случаях более сложно, чем произведения классиков. Многое должно отстояться, герои и образы литературы нуждаются в тщательном осмыслении, к ним надо привыкнуть, их надо успеть полюбить. Но советская литература имеет уже большую историю, на протяжении которой были написаны самые разнообразные, яркие и талантливые книги. Лучшие произведения уже стали классическими. Каждый год приносит новые и интересные работы как в прозе, так и в поэзии. А иллюстраций создается мало. Трудно судить, виноваты в этом художники или издательства. Но советская литература все еще ждет своих иллюстраторов.

Однако дело не только в малочисленности иллюстративных серий. Вызывает тревогу, что некоторые не год и не два назад возникшие недостатки в наших иллюстрациях, к сожалению, не устранены и, пожалуй, приобретают широкое распространение.

Самое большое зло некоторых иллюстраций, представленных на выставке, — в их слишком буквальном следовании тексту. Часто смысл иллюстрации сводится лишь к воспроизведению сюжетных перипетий книги, и, не передавая эмоциональной атмосферы произведения, она, по существу, оказывается только сопроводительной картинкой. Можно сказать, что в этом случае она не только ничего не прибавляет к литературному произведению, но и, наоборот, в какой-то мере ослабляет, а иногда даже искажает замысел писателя.

Иллюстрация должна настроить читателя на тот тон, который соответствует отношению писателя к событиям и героям его книги. Она делает литературный образ конкрет-

ным, зримым. Но этого мало. Она одновременно дает эмоциональный ключ ко всей книге, в едином образе выявляет тот внутренний строй, который складывается в литературном произведении в течение длительного, сложного повествования. Ее действие в какой-то мере подобно действию кристалла, попавшего в перенасыщенный раствор: одним своим присутствием он вызывает к жизни такие внутренние свойства, которые существовали и без него, но были сокрыты, не получали своего очевидного выражения. И это не умозрительное требование — стоит вспомнить иллюстрации В. Фаворского к «Слову о полку Игореве», Е. Кибрика к «Кола Брюньону» или С. Герасимова к «Делу Артамоновых», чтобы ощутить эту активную роль иллюстрации. Однако на выставке графики мы, к сожалению, видим больше других примеров — примеров пассивного, буквального следования за текстом. Таким только сюжетным и потому, в сущности, бесплодным подходом отмечена серия рисунков А. Лаптева к «Поднятой целине» М. Шолохова. Этим же недостатком в какой-то мере грешит и цикл иллюстраций Кукрыниксов к «Хождению по мукам» А. Толстого.

Неудача иллюстраций к «Поднятой целине» в значительной мере объясняется тем, что, вырывая из текста отдельные эпизоды, художник ни в какой мере не передает ни того глубокого дыхания жизни, которым отмечено это произведение Шолохова, ни мыслей писателя, ни характера его мировосприятия.

В результате и образы героев и события оказываются как бы сниженными. Такие иллюстрации будут только мешать чтению; всю значительность повествования — будь то описание событий или лирико-эпическое отступление — рисунок сводит к незамысловатой жанровой сцене.

Цикл Кукрыниксов представлен на выставке неполно. Из большого числа созданных художниками иллюстраций в экспозицию попали пусть лучшие, но тем не менее разрозненные листы. Но вместе с тем и экспонированные работы настораживают. Часть из них (например, «Катя чистит перышки» и аналогичные интимно-жанровые сюжеты) в очень большой мере есть только спокойное следование внешним подробностям текста. В таких листах отсутствует драматическая напряженность жизни героев, их чувства, их психология, отношение к ним писателя. Сложнейшая сцена, внешне спокойная и даже обыденная,



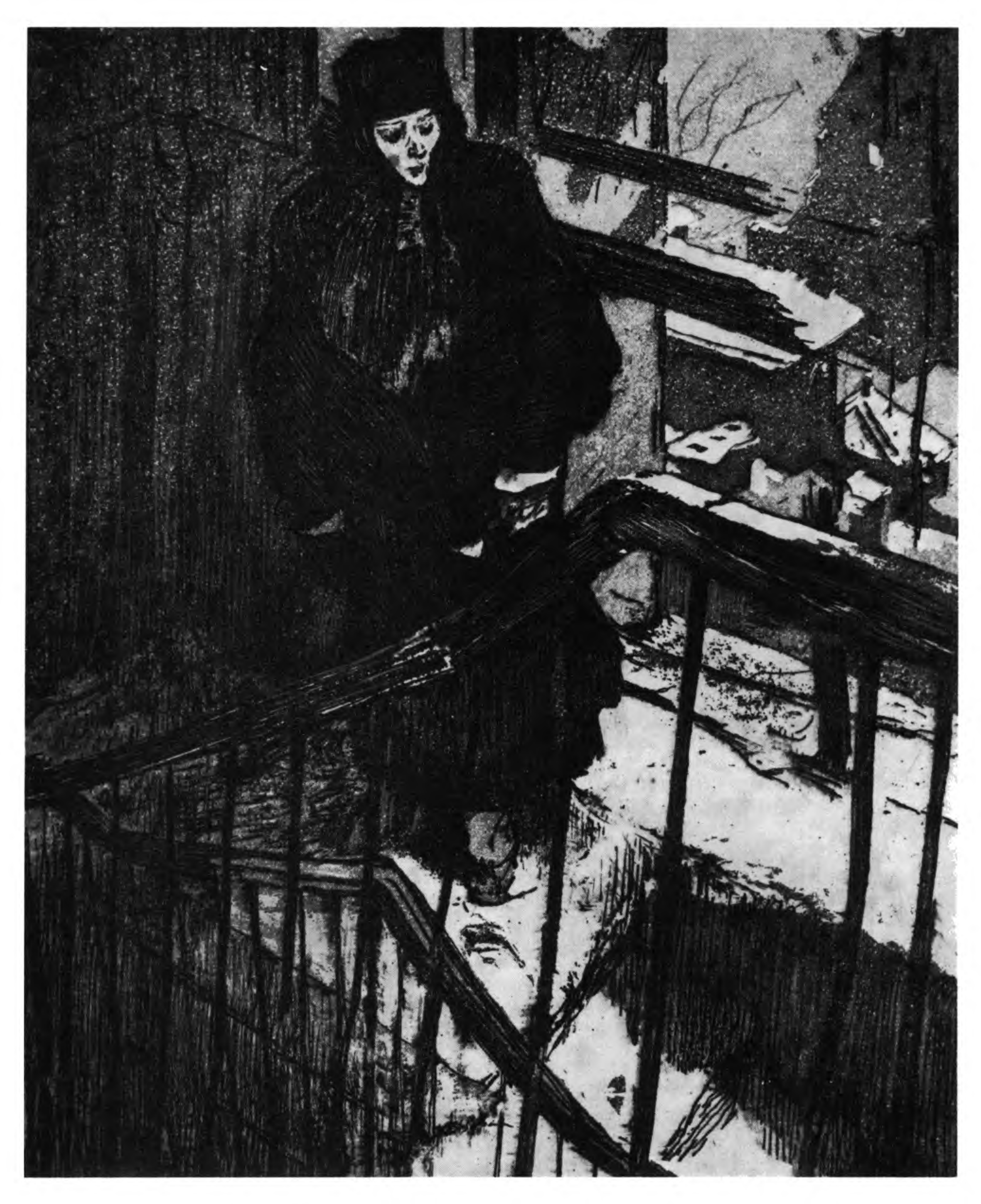


Е. А. КИБРИК. Н. Островский. «Как закалялась сталь». Детгиз, 1958. Фронтиспис

вся идущая исключительно на подтексте, передана художниками просто как незамысловатая беседа двух красивых женщин в прилично обставленной спальне.

Вполне закономерно, что более удачными оказались листы, в которых художникам удалось передать дух времени. Однако именно здесь и кроется спорность этого цикла в целом, ибо лучше всего в иллюстрациях отражены лирический и бытовой аспекты книги. Захлестнутый событиями Петербург, взбудораженная и встревоженная Россия рисуются в тонах по преимуществу лирических. При такой трактовке книги восприятие читателя окажется раздвоенным. Драматичность текста будет настраивать его на один лад, камерная лиричность иллюстраций — на другой. По-видимому, не случайно атмосфера революционной России оказывается отраженной главным образом в заставках, в пейзажах или пейзажно решенных массовых сценах («Петербург», «Патруль», «Пароход Хведина»).

КУКРЫНИКСЫ. А. Толстой. «Хождение по мукам». Гослитиздат, 1958. Иллюстрация



Л. Г. и В. В. ПЕТРОВЫ. Е. Катерли. «Стожаровы». Изд-во «Советский писатель», 1957. Иллюстрация

Художник имеет право на свою интерпретацию образов книги. В частности, он может перенести акценты и на бытовую линию повествования. Но это возможно лишь при исключительном внимании иллюстратора к сценам, рисующим психологические переживания героев. В сфере их чувств зритель найдет соответствие эмоциональному тону книги. В частности, и в цикле Кукрыниксов «жанризация» событий могла быть решена, если бы через образы героев трилогии была передана самая асмосфера грандиозных общественных потрясений. И хотя мы и видим отдельные портреты Кати, Даши и других действующих лиц, подлинной нагрузки эти изображения не несут. Это не столько образы, сплавляющие, концентрирующие личные качества человека и дух его времени, сколько фиксация его внешнего облика. Раньше (прежде всего в наиболее удачной работе Кукрыниксов — иллюстрациях к «Даме с собачкой») таких пассивных листов в их сериях не было.

Видимо, значительно удачнее перенес важнейшие акценты на образ героя Е. Кибрик в иллюстрациях к роману «Как закалялась сталь». Речь идет о листе, изображающем Корчагина в момент атаки. То, что художник с такой силой передал всю сущность книги в едином образе, настолько подкупает, что не придаешь значения некоторой вялости, засушенности рисунка. Потому что есть главное. Образ Павла Корчагина воспринимается именно таким, как он задуман в романе, — со всей силой душевного порыва, чистоты, яркости и убедительности. Он дан в действии, в развитии, но при этом всегда остается носителем основной идеи произведения.

В целом серия Кибрика очень неровна. Некоторые листы кажутся случайными, буквально следующими тексту и попросту скучными. Но хотя эту работу художника нельзя поставить в один ряд с его иллюстрациями к Ромену Роллану и Шарлю де Костеру, она все же радует стремлением автора отразить в рисунке главное, помочь читателю войти в текст.

Создать у читателя необходимый эмоциональный строй, сближающий иллюстрации с книгой, можно и в жанровых листах. Примером тому могут служить иллюстрации Д. Дубинского к рассказу И. Ильфа и Е. Петрова «Тоня». Мягкому юмору и чуть насмешливой лирике текста соответствует лиричность этих красивых, хотя и немного легковесных иллюстраций. Образ простой молоденькой женщины, почти девочки, попавшей со своим таким же молодым и неискушенным в жизни мужем в чужую страну, где они так одиноки, их несложная история, их глубокий и естественный патриотизм — все это очень хорошо удалось передать художнику.

Здесь иное решение, чем то, что мы видели у Кибрика: иллюстрации одна за другой как бы переводят рассказ на язык рисунка, воссоздавая в подробностях все перипетии как истории, так и самоощущения героев. Сказанное не противоречит тому, что иллюстратор не должен слепо следовать тексту. Потому что, тщательно воссоздавая образы героев и связанные с ними события, художник рисует их в определенном эмоциональном ключе — с тем чувством теплой любви и мягкого юмора, которое и превращает эти, казалось бы, столь подробные рисунки не в придаток книги, а в ее составную часть.

К каким интересным результатам приводит параллельное, как бы совместное с писателем творчество художника-иллюстратора, позволяют судить и превосходные, исполненные действительно впечатляющей силы работы Л. и В. Петровых — цикл офортов к книге Елены Катерли «Стожаровы». Текст и изображение, сливаясь, дают как бы некий синтез возможностей литературы и изобразительного искусства. И в эмоциональном строе этих работ, суровых и вместе с тем необычайно внутренне теплых и человечных, и в композиционном решении, всегда обостренно лаконичном и повышенно экспрессивном, и, наконец, в самом характере линий видны существо и значение происходящего. Жизнь блокадного Ленинграда с ее нечеловеческим напряжением, с ее особым моральным содержанием — все это не только оживает в иллюстрациях Петровых, но и совершенно подчиняет себе душевный мир зрителя.



Д. А. ДУБИНСКИЙ. И. Ильф и Е. Петров. «Тоня», Гослитиздат, 1959. Иллюстрация

Этот цикл удачен и еще в одном отношении — он книжен. Даже очень хороший рисунок может не прозвучать в книге, оказаться для нее инородным вкраплением (и примеров этому можно, к сожалению привести слишком много). Здесь иное.

Иллюстрация к произведению советского писателя должна обладать прежде всего безусловной современностью внутреннего строя. Архаизм художественного решения иллюстраций не только вносит оттенок фальши; он делает иллюстрацию чуждой к книге и читателю, может в конечном итоге попросту оборвать ту нить, которая их связывает.

Поиски свежих, современных решений, разумеется, тесно соприкасаются и с самой конкретной художественной практикой (выбор техники или определение места в книге и т. п.). В этом смысле увлечение художников полосными иллюстрациями, выполненными в очень красивой, но уже изрядно приевшейся технике черной акварели или туши, заставляет задуматься. Неужели все возможности иллюстрации сводятся к одной технике и к единственному сочетанию текста и изображения? Вероятно, нет. А ведь такое «постоянство» в оформлении текста книги, то есть, попросту говоря, его штампованность, совершенно уничтожает современное, свежее звучание иллюстрации. Впрочем, надо сразу же оговориться, что и разнообразие оформления не всегда приводит к хорошим результатам. Заставка, полосная иллюстрация, данная оборкой, или изобразительная буквица, когда автор нечетко представляет себе ту смысловую нагрузку, которую каждая из них должна нести, могут помешать восприятию книги не в меньшей степени, чем просто неудачная иллюстрация. Здесь, очевидно, также необходимо строжайшим образом продумать характер соотношения иллюстрации и текста. К сожалению, и это требование нарушается далеко не редко. Порой кажется, что график создает не столько иллюстрацию, сколько вполне самостоятельный, не имеющий отношения к литературному произведению рисунок. Например, в иллюстрациях О. Верейского к поэме А. Твардовского «Дом у дороги» лист «В дому» в какой-то мере превращается в самостоятельное изображение интерьера и не связывается в нашем представлении с лирическим образом, который создал поэт. Вынести законченное и определенное суждение о всем цикле в целом сейчас трудно. На выставке представлено только несколько листов из задуманной большой серии иллюстраций, еще не законченной Верейским.

В нашей графике работают прекрасные, думающие художники. Их произведения широко известны, завоевания и достижения признаны всеми. Но за последние годы стало заметно как бы замедлившееся творческое развитие иллюстративной графики. Надо надеяться, что недостатки, которые проявились в некоторых вещах, показанных на Всесоюзной выставке, будут устранены в новых произведениях наших мастеров.

«Творчество», 1958, № 4

А. КАМЕНСКИЙ

В ПОИСКАХ НОВОГО

ШЕСТАЯ выставка работ московских художников книги в 1957 году — это, так сказать, «роман без героя». Здесь экспонировалось немало хороших, интересных, порой виртуозных произведений графики, но не было работ, которые решительно поднимались бы над средним уровнем экспозиции, надо отметить, весьма высоким. Однако это выставка незаурядная. О ней, наверное, немало будут говорить и спорить. Она ощутимо отразила некоторые характерные, существенные сдвиги в творчестве советских графиков. Каковы же эти сдвиги? В чем их «зерно», что вызывает удовлетворение, а что, может быть, и некоторые опасения?

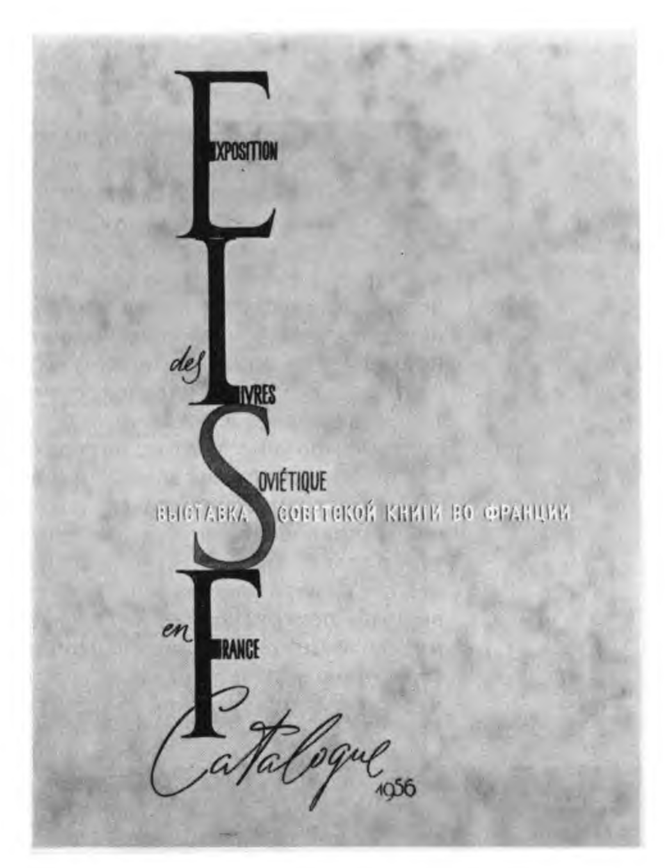
Начну с того, чему обычно наша критика отводит второстепенное место: со взаимоотношения графических жанров и техник, с особенностей формального построения композиций.

Если вспомнить графические разделы послевоенных всесоюзных выставок, а также специальные графические экспозиции недавних лет, то без особого труда можно установить, что подавляющее большинство книжных иллюстраций выполнялось в так называемой «тональной» технике (этот весьма далекий от точности термин я применяю здесь только потому, что он является общеупотребительным среди художников и зрителей. Говорят еще иногда «размывка» и даже «отмывка», но это уже просто жаргон), чаще всего черной акварелью, несколько реже углем, тушью и карандашом. Иногда встречалось применение цветной акварели, также темперы и гуаши; в двух последних случаях, как правило, можно было говорить о прямой имитации живописи. Но «черно-белый» стиль графики, а также все виды гравюры употреблялись в книжной иллюстрации относительно редко, на некоторых выставках даже как исключение. Очевидно, что обращение к тональной графике помогло в полной мере восстановить традиции классического рисунка, добиться ясной обозримости, пластической цельности, психологической содержательности в произведениях мастеров советской книжной иллюстрации. Большие достижения Кукрыниксов, Шмаринова, Кибрика, С. Герасимова, Жукова, Дубинского, О. Верейского — красноречивое тому свидетельство. Все это так. Но давно надо было откровенно поговорить и о некоторых теневых сторонах столь широкого, но в известном смысле однобокого



Б. М. БАСОВ. Ф. Достоевский. «Бедные люди»,
Изд-во литературы на иностранных языках, 1956. Эскиз суперобложки

увлечения тональной иллюстрацией. Вслед за большими мастерами в послевоенные годы к ней обратились десятки художников, среди которых оказалось немало людей, мыслящих нетворчески, эпигонски. Как это обычно и бывает с эпигонами, они ухватились за внешние признаки стиля, довольно быстро смастерили из них стандарт и принялись с его помощью штамповать однообразные, далекие от подлинного искусства иллюстрации. Одной из характерных особенностей всей этой многочисленной продукции является почти полный отказ от некоторых специфических средств выразительности, мыслимых только в графике: острый силуэт, «свободная» контурная линия на белой плоскости листа, единым очерком характеризующая лицо, фигуру, предмет; напряженные, драматические контрасты темных и светлых акцентов в их динамическом сопоставлении; экспрессия штриха, ритма, обобщенное, данное порой полунамеком изображение натуры — все эти и иные оригинальные приемы построения графического образа мало-помалу исчезали из многих тональных иллюстраций. Для них становилась все более привычной тщательная, «академическая» отделка каждой детали, построение композиции по картинному принципу, подробнейшая светотеневая обработка изображения: растушеванные оттенки тона, в сущности, получали значение оттенков живописного колорита. Тональная иллюстрация, таким образом, все больше становилась чем-то вроде живописи без цвета, или, если угодно, «серой живописью». И напрасно сетовали на художников, которые, работая над иллюстрацией, в конце концов сменили акварель, тушь и карандаш на обыкновенную палитру: они поступили вполне логично, с наивной, но резонной последовательностью обнажив суть процесса — если уж живопись, так живопись до конца!



С. Б. ТЕЛИНГАТЕР. Эскиз обложки. 1956

Все более заметный отход многих авторов тональных иллюстраций от исконного, природного своеобразия графического искусства не остался безнаказанным. Чем прочнее внедрялся в тональную иллюстрацию принцип «картинности», чем настойчивее многие ее авторы стремились к детальной точности изображения, тем явственнее давало себя знать безликое однообразие художественной концепции и стиля во многих произведениях, созданных при помощи этой манеры. У иных художников стал стираться и нивелироваться индивидуальный почерк — к этому неуклонно вели самый характер и особенности приемов живописной графики; нередкой стала внутренняя одинаковость подхода к книгам различных авторов и различных эпох; появились, наконец, и вполне закономерно, черты фотографизма. Я не хочу быть превратно понятым. Речь идет вовсе не о том, что «тональная» манера чем-то хуже других и обязательно ведет к фотографизму. Нет, разумеется, и в этом стиле можно создавать великолепные, подлинно художественные и абсолютно оригинальные работы, что, как уже говорилось, подтверждается множеством блестящих примеров творчества советских мастеров.

Плох, конечно, не стиль, плохо то, как его зачастую стали использовать в последние годы.

Шестая выставка работ московских мастеров книжной иллюстрации показывает, что столичные графики в массе своей стремятся сейчас найти возможно более острый, лапидарный, экспрессивный язык для новых произведений. Для успешного достижения этих больших целей необходимы особая красочность, выразительность, сила воздействия художественной формы. Но ведь все это задачи, которые не решить смаху. Здесь необходимы сложные, разносторонние поиски. Понятно, что эти поиски часто идут нелегко, противоречиво, порой приводят и к заблуждениям.

Всякие искания могут иметь свои крайности. На сей раз явной крайностью является почти полное исчезновение тональной иллюстрации. Из предыдущего изложения ясно, почему это произошло. Ясно и другое: такая неравномерность в выборе жанровых принципов не будет длительной. Общая эволюция стиля нашей книжной иллюстрации в сторону большей остроты, обобщенности, эмоциональной концентрированности образов в ближайшем будущем благотворно скажется на развитии всех видов графики, в том



Е. О. БУРГУНКЕР. Б. Брехт, «Пьесы», «Искусство», 1956. Фронтиспис к пьесе «Приговор Лукуллу»

числе и тональной, которая, надо полагать, полностью возродится именно как графика во всем ее творческом своеобразии.

Даже убежденный «тоновик» Д. Дубинский показал на этой выставке тушевые рисунки к «Сверчку на печи» Диккенса, изящные, острые, несколько гротескные. Все же именно тональные иллюстрации к «Голубой чишке» Гайдара — лучшие из показанных на выставке работ этого талантливого графика. Правда, манера, в которой выполнены эти черные акварели, в основных чертах повторяет стиль прежних его циклов. Но, несомненно, ему ничуть не изменила свежесть, глубокая поэтичность восприятия современности, и это придает истинную привлекательность его произведениям.

Не затрагивая уже подробно обсужденных критикой работ С. Герасимова к «Капитанской дочке», я упомяну здесь лишь еще об одном авторе тональных работ: И. Гринштейн выполнил в этой манере иллюстрации к рассказам и романам девяти писателей. Он очень добросовестный, грамотный и, бесспорно, одаренный мастер. Но упомянутые его иллюстрации могут служить еще одним печальным примером той безликой, утомительной одинаковости подхода к совершенно разным художественным задачам, который утвердился в творчестве многих «тоновиков» и особенно процветает в журнале «Огонек». Девять писателей, девять разных повествований, а образный строй, художественный почерк, стиль во всех иллюстрациях неразличимо сходны. И если повесить рядом с произведениями Гринштейна работы некоторых других постоянных иллюстраторов «Огонька», сходство останется неизменным и зрителю может померещиться, что он созерцает некий фантастический парад близнецов . . .



М. П. КЛЯЧКО,
С. Б. ТЕЛИНГАТЕР.
Суперобложка

Новое в искусстве проявляется по-разному. Бывает, что время порождает мастера-гиганта, который в своем мощном творчестве воплощает и утверждает идеи эпохи, прибегая к невиданным ранее, но закономерно порожденным развитием искусства художественным принципам.

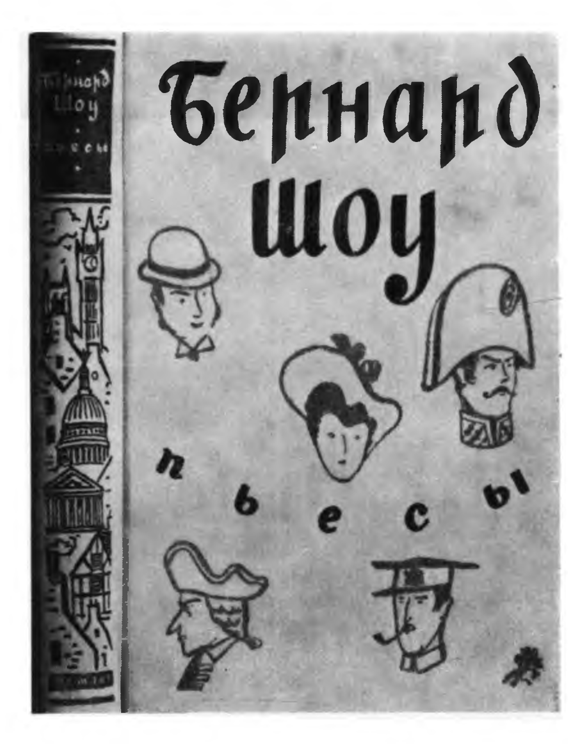
Но бывает порой и иначе: в работах множества способных, честных, ищущих, но отнюдь не обладающих «сверхклассом» художников исподволь, постепенно пробиваются ростки нового. Такие ростки на первых порах выглядят робкими, иногда торчат вкривь и вкось, иной раз и вовсе погибают, не расцветши. Но эта молодая поросль, понемногу набирая силы, крепчает, достигает зрелости и со временем открывает в искусстве новые горизонты. Мне кажется, что в нашей книжной графике сейчас происходит нечто похожее. На нынешней выставке участвует большая группа молодых художников, настойчиво, хотя и не без сложных колебаний и противоречий пытающихся найти свои пути в иллюстрации. Трудно с точностью определить традицию, на которую они опираются. Многим эти молодые мастера обязаны именно «тоновикам», у которых недавно учились; большое влияние оказали на них такие видные представители старшего поколения советской графики, как Л. Бродаты, Н. Купреянов, а из более молодых — В. Горяев (который, к слову сказать, так же как и творчески близкий ему А. Ливанов, представлен в экспозиции отличными работами); наконец, несомненно, что они основательно изучили советскую графику 20—30-х годов и некоторых западных художников XX столетия. При всем том самое главное в их работах — живой дух творческих исканий.



Б. А. МАРКЕВИЧ. А. Блок. «Двенадцать». Вариант переплета. 1956

Среди этих молодых художников нет лидеров, нет потрясающих воображение «первооткрывателей». Во многом они сходны между собой; именно потому я упомяну здесь лишь о трех-четырех представителях названной группы, которые, на мой взгляд, с наибольшей характерностью выражают тенденции творчества этих молодых иллюстраторов.

Вот стенд с работами М. Клячко. Мы помним его хорошие иллюстрации к романам Федина, к «Обломову» Гончарова. Новые произведения молодого художника по своей манере резко отличаются от названных вещей с их спокойной, медлительной повествовательностью и чисто живописным построением композиции. Сейчас Клячко заботит прежде всего психологическая экспрессия образов, которой он хочет достигнуть при помощи заостренных, строго графических приемов. При всем том только поверхностный наблюдатель разделит непроходимой чертой старые и новые иллюстрации этого графика. Изменилась манера, стала несравненно более напряженной и динамичной самая атмосфера действия, но осталось неизменным упорное стремление иллюстратора не ограничиваться побочными комментариями к тексту, виньеточным украшением его, а найти и раскрыть пластическими средствами смысл, душу, характер образов, созданных писателем.



С. М. ПОЖАРСКИЙ. Переплет. Детгиз, 1956

Рисунок для обложки детгизовского издания повести Э. Хемингуэя «Старик и море» — пожалуй, самая сильная из новых работ Клячко. Правда, этому портретному рисунку ощутительно недостает того лирического подтекста, который так явственно звучит в хемингуэевском рассказе о светлой и доброй натуре старого рыбака. Но в резком силуэте его обветренного морем морщинистого лица, плотном контуре крепко сжатых губ, пристальном взгляде, упрямом очерке скул ощутимы такое жизнеупорство, такая мощная сила характера! Лирики тут недостает, но зато есть ярко воплощенная трагедия простого человека, прошедшего долгий, тяжелый жизненный путь в жестоком, недружелюбном мире.

Трагические мотивы преобладают и среди иллюстраций Клячко к сборнику рассказов писателей Кубы. Пожалуй, только художник несколько злоупотребляет эффектами «черно-белых» контрастов, которые, в конечном счете, кажутся слишком близкими, однозначными и порой явно подменяют поиски глубины образа. Хорошее дело — опровергать устоявшиеся шаблоны. Но только не ради того, чтобы заменять их другими, которые столь же быстро могут превратиться в опостылевший стандарт.

Клячко — книжный график в прямом и точном значении этого термина. Для него иллюстрация — это не станковое по своему существу «приложение» к книге, но органическая составная часть художественно целостного издания. Это качество является характерным отличительным свойством творчества всей упомянутой группы молодых графиков. Экономную лапидарность художественных средств, столь уместную в книге, мы встречаем, например, в работах Б. Маркевича. Это очевидно в его удачных иллюстрациях к «Избранному» А. Грина. А свой эскиз обложки нового издания поэмы Блока «Двенадцать» Маркевич создал почти бук-



В. А. ДУВИДОВ. Р. Киплинг. «Сказки». Детгиз, 1956. Иллюстрация

вально из ничего: алый фон, в окружении белого «венчика» — заглавие. Сказано мало, но емко и метко, и из точно рассчитанных зрительных ассоциаций рождается образ времени, как он представлялся поэту. Фронтиспис для этой же книги кажется мне менее ясно нацеленным: здесь следовало пластически рельефнее выразить лейтмотив поэмы: «Революцьонный держите шаг!».

В работах молодых графиков нередко причудливо переплетается традиционное и неожиданное. Примечательны в этом отношении иллюстрации Б. Басова к «Бедным людям» Достоевского. Глядя на них, вспоминаешь краем памяти некоторых «мирискусников», в особенности Добужинского, иные из работ Бродаты. Но эти воспоминания ничего не решают и не определяют. Басов дал свое, глубоко современное прочтение знаменитой повести. В его акварелях — острые сочетания цвета, необычное соотношение фона и фигур, данное в смещенных планах, но все это нужно художнику не просто оригинальности ради. Прекрасный в своем холодном величии, жестокий, страшный Петербург, чистота помыслов, душевных порывов «бедных людей» и кривая их судьба, попранное и поруганное достоинство — эти сложные, столь часто мучительные противоречия и стремился выразить в своих иллюстрациях Басов. Он пытался это сделать преимущественно при помощи диссонансов, которые в общем сродни стилю Достоевского. Результат получился интересный, хотя, может быть, в некоторых случаях мелодия образа осталась расплывчатой, не доведенной до полной ясности выражения.

Я уже говорил, что молодые графики отлично понимают своеобразие книги как художественного целого. В особой мере это относится к А. Васину. Он обращается ко всем разновидностям книжной графики, будь то рисунок переплета, крохотные заставки или «полнометражные» вкладные иллюстрации. Правда, листы больших форматов с развернутым действием и многоплановыми характеристиками встречаются у Васина относительно редко. Более всего ему по душе текстовые рисунки, фрагменты, «кроки». В броских, отточенных, великолепно ритмизованных миниатюрах он умело намечает обстановку событий, общий облик их участников. Правда, случается порой, что Васин слишком увлекается внешней, технической стороной рисунка и остается, так сказать, на поверхности текста. Досадно, что этот талантливый график так редко ставит перед собой серьезные психологические задачи: ведь они ему вполне по плечу, о чем убедительно свидетельствует удачный фронтиспис к «Пропавшему чиновнику» Г. Шерфига. Замечу при этом, что распространенное убеждение, будто психологической содержательности можно всерьез достигнуть лишь на вкладной иллюстрации, — не более чем предрассудок. Главное, конечно, не в формате и не в манере, а в характере избранной художественной цели и методе работы. Мне думается, что существенным пробелом именно в методе работы некоторых из молодых художников — произведения Васина в этом отношении особенно характерны — является недостаточное внимание к развитию основных сюжетных линий иллюстрируемых книг, к воссозданию во всей сложности и многогранности центральных образов героев.

Кое-кто считает, что главное для упомянутой группы молодых иллюстраторов — это поиски остроты графического языка. Коль скоро это было бы так, то о них и говорить бы не стоило. Нет ничего легче, чем достигнуть остроты «вообще», которую правильнее всего именовать хлесткостью. Скажем откровенно, иногда она у упомянутых молодых художников встречается, причем явно в ущерб содержательности произведений. Но все-таки, на мой взгляд, эта талантливая молодежь, обращаясь к жанру иллюстрации, стремится выразить свою трактовку известных произве-

И. И. ФОМИНА. Переплет.
Детгиз, 1957

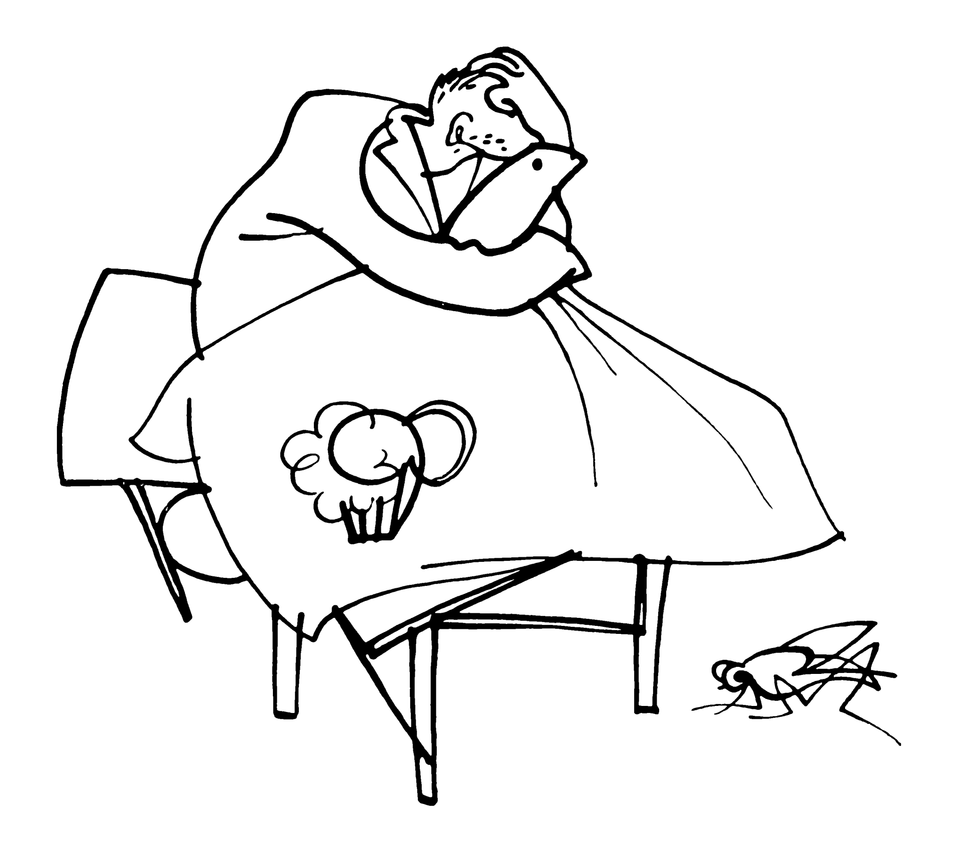
дений литературы, воплотить свое миропонимание, а уже это в свою очередь неизбежно ведет к исканиям острых, впечатляющих формальных средств.

Конечно, как и обычно, дело не обходится без отдельных срывов, блужданий, без «болезней роста». Они есть у упомянутых графиков. Представлены на выставке и такие молодые художники, которые пока что болеют больше, чем растут. Ф. Збарский — человек, несомненно, одаренный; он хорошо владеет силуэтным рисунком, что очевидно в некоторых его иллюстрациях к «Избранному» Ю. Олеши. Но этот график явно «фигуряет», соскальзывая иногда к пустой и бессодержательной игре линии. Художник совсем иного склада, тоже не лишенный дарования, П. Бунин страдает другим пороком: его неодолимо влечет к внешней эффектности, театральному позерству, рассчитанному на нетребовательные вкусы.

Но как бы ни значительны были «накладные расходы» и сложности роста молодых мастеров советской книжной иллюстрации, их работу в целом можно оценить как интересную, плодотворную, во многом новаторскую. А для того чтобы в дальнейшем их развитие было еще более успешным и углубленным, как мне кажется, необходимы три основных условия.

Во-первых, вести искания широким фронтом, не ограничивая себя каким-то одним жанром, одной манерой, определенным набором излюбленных приемов. А главное, стремясь к остроте, экспрессивности, впечатляющей выразительности графического языка, не делать это стремление самодовлеющим. В частности, достигаемые молодыми иллюстраторами острота и экспрессивность стиля должны прежде всего проявляться не в побочных комментариях к тексту, а в раскрытии основного содержания книг и образов ведущих героев. Пожалуй, самым крупным недостатком многих работ является то, что человек занимает в них второстепенное место. Это явно неверная тенденция, развитие которой может привести к увлечению чисто формальными эффектами, к внутренней бессодержательности.

Во-вторых, чаще и смелее браться за темы советской современности. Постоянное и разнообразное обращение к этой тематике может бесконечно углубить, сделать более зрелым и ярким творчество молодых художников. Кроме того, это расширит их эмоциональный диапазон. Наряду с трагическими и гротескными образами хочется увидеть в их произведениях и мотивы оптимистического утверждения нового, светлого мира.



Ф. Б. ЗБАРСКИЙ. Ю. Олеша. «Избранные сочинения», Гослитиздат, 1956. Рисунок на шмуцтитуле к роману «Зависть»



Ф. Б. ЗБАРСКИЙ. Суперобложка. «Искусство», 1956




А. П. ЛИВАНОВ. В. Смирнов. «Открытие мира»,
«Советская литература», 1956, № 3. Разворотная иллюстрация

Наконец, в-третьих, хочется пожелать молодым графикам большей широты и вдумчивости в оценках и использовании традиций виднейших мастеров советской книжной графики.

Я не упомянул о многих интереснейших произведениях и даже жанрах, представленных на выставке, в том числе о гравюре и книжном оформлении. Но в данной статье мне хотелось проследить основные тенденции, проявившиеся в книжной графике последнего времени.

«Творчество», 1957, № 5

Н. ШАНТЫКО

О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В СОВРЕМЕННОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ

В ОБЛАСТИ книжной графики интенсивно накапливаются новые особенности, новые качества. В этой связи очевидна неточность узаконенного в искусствоведческой литературе определения «послевоенная книжная графика». В этом периоде теперь уже ясно обозначилось два этапа. Первый этап — конец 40-х — начало 50-х годов, и второй — с 50-х годов до наших дней.

В послевоенные годы «судьба человеческая» широко осмысляется как «судьба народная». Эта мысль проникла во все поры нашего искусства, его различные виды и жанры.

В книжной графике осмысление судьбы человеческой как судьбы народной также нашло свои формы выражения. Потребность выразить эту идею породила серии. Именно серия с ее развитием человеческих характеров во времени и многофигурными композициями оказалась способной выразить эту мысль во всей ее глубине и значительности. Поэтому в конце 40-х — начале 50-х годов серийные решения заняли в графике ведущее место. Это были работы Д. Шмаринова, Кукрыниксов, Е. Кибрика, С. Герасимова, А. Лаптева, О. Верейского, Д. Дубинского и других.

Выбранные художниками для рисунков сюжеты обычно очень значительны по содержанию; в совокупности иллюстрации создают широкие социально-исторические картины жизни; портреты героев отличаются психологической глубиной; их сложный внутренний мир раскрывается в конкретных, жизненно ярких ситуациях. Серия превращается в эмоциональный рассказ художника о событиях и людях. Этот рассказ выдержан в жизненных масштабах, имеет реальные жизненные очертания.

В процессе решения этой задачи временно отступили на задний план другие. Среди них оказались и поиски художественно выразительного оформления книги в целом; в иных сериях проступила тенденция к самостоятельной, независимой от книги жизни. Подобные иллюстрации экспонировались на выставках и в музеях в виде станковых серий. И действительно, многие из названных выше качеств сближали их с этим жанром. Голоса беспокойства по этому поводу раздавались и в среде художников и в среде критиков. С середины 50-х годов многие книги стали решаться как гармоничные во всех частях декоративные ансамбли. Обозначался второй этап в развитии книжной графики послевоенных лет.



О. Г. ВЕРЕЙСКИЙ. М. Шолохов. «Тихий Дон»,
Детгиз, 1955. Иллюстрация, 1952

При этом оказалось, что он был во многом подготовлен опытом серийных решений. Так, в серии литографий к «Тарасу Бульбе» Гоголя (1945) Е. Кибрик уже самим расположением рисунков в книге старался передать стиль литературного произведения: «Например, Гоголь показывает битву не панорамно, а через ряд эпизодов, и это подсказывает композицию рисунков — ряд быстро чередующихся полустраничных листов, а далее остановка — страничный рисунок «Тарас убивает сына» — очень важный поворотный для сюжета...»[1] — рассказывал художник.

Обогатило мастерство графиков и характерное для серийных решений внимание к человеку, показанному в разнообразных жизненных ситуациях. Художники стали более непринужденно и свободно использовать в рисунках декоративные возможности силуэта и окружающей человека обстановки.

В частности, это легко заметить в иллюстрации Д. Шмаринова к «Войне и миру» Л. Толстого «Наташа после смерти князя Андрея» (1953). Черная хрупкая фигурка девушки в отчаянии застыла на диване. Линии ее фигуры и аксессуаров декоративно изысканны, ритмически сгармонированы.

Эти качества проступили и в иллюстрациях А. Константиновского к роману В. Гюго «93-й год». В них художник много усилий отдал выразительности силуэтов героев, композиционной связи человека с окружающими его предметами (например, лист «Робеспьер в Конвенте»).

В последующие годы декоративность и книжность начали все более настойчиво прокладывать дорогу в советское графическое искусство.

Особенно наглядно это показала шестая выставка книжной графики московских художников (1957). Все посвященные ей статьи отмечали рост декоративных тенденций в этой области, поворот к поискам гармоничного слияния рисунков с книжным листом и полосой набора.

Внешний облик книги стал более красивым и нарядным. Художники стали уделять много внимания различным элементам оформления: шрифту, обложке, титулам, обрамлению рисунков и т. п. При этом то тяготение к реальным жизненным очертаниям, которое отличало иллюстрационные серии, сказалось и здесь. В художественно зрелых решениях собственно декоративное убранство книги стало также стремиться к соразмерности своих форм с масштабами реальной жизни. В этом способно убедить хотя бы оформление С. Телингатера романа И. Эренбурга «Буря» (Гослитиздат, 1957). Трепетный, нервный, зигзагообразный рисунок заголовка вызывает аналогии с молнией, с картиной бури в природе. Контраст пламенеюще красного цвета букв с глухим черным фоном переплета создает ощущение драматизма. Почти символическое звучание графического образа сообщает ему особую многозначительность и красоту.

Подобные же качества отличают и оформление пол-



Д. А. ШМАРИНОВ. Л. Толстой. «Война и мир», Детгиз, 1956. Иллюстрация. 1953

[1] Из беседы с Е. А. Кибриком.

ного собрания сочинений Майн Рида, выполненное С. Пожарским. Украшенный им переплет удачно соответствует духу романов и повестей этого писателя, богатых острыми поворотами увлекательного сюжета, пронизанных романтикой борьбы.

Массивный оранжевый переплет книги ярок, жизнерадостен. Большая его часть занята надписью «Майн Рид» (Детгиз, 1956). Она выполнена изящными черными с золотом буквами. Их завитки и затейливые росчерки, продолжаясь, превращаются в своеобразное лассо в руках всадника, черный силуэт которого отчетливо рисуется в нижней части композиции. Этот прием сразу вводит читателя в мир романтических приключений героев Майн Рида.

Таким образом, глубина содержания в оформлении и выдержанность его жизненных масштабов неизменно усиливают декоративную импозантность книжной графики, сообщают ей подлинную красоту.

Стремление даже в декоративном узоре оформления сохранять полноту очертаний и красок живой действительности вполне закономерно. Оно находится в неразрывной связи с художественной традицией нашего искусства, с характерными чертами советской художественной культуры наших дней. В иных видах и жанрах искусства эти черты существуют в более завуалированном виде, распознаются с трудом; в других — они выявлены более выпукло и отчетливо.

Особенно отчетливо они обычно различаются в поэзии, в песне. Если в годы гражданской войны песня торжественно-возвышенно повествовала о событиях: «И водрузим над землею алое знамя труда», — то советской песне сегодняшнего дня присущи иные особенности. О самом возвышенном и героическом песня говорит просто, естественно. В ее поэтических строфах неизменно содержатся картины окружающей жизни и интонации почти разговорной речи.

> Мы пришли чуть свет
> друг за другом вслед,
> выдал нам путевки комсомольский комитет.
> Едем мы друзья,
> в дальние края,
> будем новоселами и ты, и я...

Подобная естественность, открытая простота проявления чувств и правдоподобность ситуаций есть и в современных лирических песнях, романсах, частушках и в наших пьесах, кинофильмах, романах. Это — примета времени. В разных областях искусства она находит присущие лишь данному виду формы выражения.

Но основа у этой приметы одна. Это жизненная полнокровность художественных образов, их близость к окружающей действительности. Многозначительный смысл тех или иных поступков или явлений в наши дни наиболее убедительно раскрывается в жизненно правдоподобных очертаниях. Эта закономерность присуща и книжной графике.

Подлинное искусство всегда связано с современностью и со всем художественным наследием нации, с ее художественной традицией.

Нашей национальной традиции свойственно стремление к «человековедению» и изображению человека в неразрывной связи с социальными условиями его бытия. Это обстоятельство окрыляло русский реализм XIX века, превращало его в могучую силу. Оно же принесло мировую славу русской художественной культуре и оказалось благородной традицией для советского искусства и литературы.



С. Б. ТЕЛИНГАТЕР. Переплет. Гослитиздат, 1957

Высокие идеи гуманизма сообщили неувядаемые достоинства оформлению «Слова о полку Игореве», созданному В. Фаворским. Общий монументальный характер трактовки этих гравюр отлично сочетается с тонко наблюденными, почти жанровыми мотивами, усиливающими достоверность изображенного. Герои поэмы — это выпукло очерченные Фаворским типы, характеры, темпераменты. Мужественные и сильные, они предстают в гравюрах в сложных взаимосвязях друг с другом — то в медлительно важных беседах, то в яростных боевых схватках с врагом.

Послушный штрих гравюры гибко изменчив. То он нарочито нетороплив и подчеркнуто угловат, то бодр, энергичен, пружинист... Красивый узор обрамления гравюр также тонко соответствует характеру содержания. Более значительные по замыслу и эпичные по духу сцены окаймлены лаконичным строгим узором; насыщенные действием и динамикой сюжеты имеют более подвижный, стремительный по рисунку орнамент.

Мастерски воссоздана в гравюрах и необъятность просторов Родины, поэтическая прелесть ее пейзажей, то скорбно печальных, то бурно взволнованных.

Разбросанные по страницам книги изысканные декоративные украшения в виде летящих соколов, хищных волков, парящих лебедей создают особый ритмический строй и усиливают иллюзию развития событий во времени и пространстве.

Любовью к человеку проникнуты и всегда романтические по духу гравюры Ф. Константинова к поэме Лермонтова «Мцыри», к избранным произведениям Мицкевича (Детгиз, 1955). Его гравюры более «тяжеловесны», менее ювелирно изысканны, нежели у Фаворского, порой они грешат однообразием приемов. Но они всегда одухотворены человеческими страстями. Созданная резцом художника природа живет, освещенная людскими радостями и страданиями.

Примеры, в которых гуманистическая основа советского книжного искусства выступает со всей очевидностью, можно было бы умножить.

Оформление советской книги становится все более содержательным и красивым.

С современной точки зрения красота — не только чарующая гибкость линии или бархатистая сочность нарядно расположенного на бумаге живописного пятна. Мы инстинктивно воспринимаем красоту как соответствие построения образа какому-то назначению. И чем более многолико это назначение, тем красивее и значительнее нам кажется форма.

Подлинно художественный образ многозначителен «и позволяет чувствовать и понимать гораздо больше того, что фактически находится на полотне...»[1]. В этом смысле интересно решены О. Верейским в удачной серии иллюстраций к «Тихому Дону» такие листы, как «Отступление контрреволюции», «Казнь коммунистов» (1952).

Типическая значительность этих рисунков велика. Изображенные в них события воспринимаются как символические. Символ при этом следует понимать, как очень «емкое» обобщение, вобравшее в себя общие и достаточно устойчивые представления о каких-то сторонах жизни. Соразмерность символического толкования с масштабами реальной жизни усиливает многозначительность созданных О. Верейским образов.

[1] Е. Кибрик, Художник и время, «Октябрь», 1959, № 7, стр. 233.



М. П. КЛЯЧКО. Иллюстрация к «Кубинским рассказам», 1956

Так, в рисунке «Отступление контрреволюции» очертания колонны имеют сходство со змеиным телом — этим привычным для раннего этапа светского искусства олицетворением контрреволюции. А в листе «Казнь коммунистов» рассвет, восходящее солнце использованы художником для утверждения светлых идеалов человечества. Художественные приемы в рисунках обладают тем разнообразием, которое усиливает красоту формы.

Появление новых тенденций в искусстве нередко сопровождается на первых порах их подчеркнутым заострением.

Так случилось и с элементами декоративности, «книжности». Во многих работах последних лет они выступили на первый план. Изменился и характер рисунков в книге. Большинство из них утратили сюжетную повествовательность, перестали быть подробным рассказом о событиях и героях. Их заменили в основном перовые, нередко эскизного характера рисунки на обложках, титулах, шмуцтитулах, заставках. У многих художников проступило стремление выработать специальную, подчеркнуто заостренную броскую манеру рисунка. Изменилась и тематика иллюстрируемых произведений. Интерес к русской и советской классике уступил место произведениям зарубежной литературы, особенно современной. Видимо, сыграло роль ошибочное убеждение, что эта литература способна обеспечить больший простор декоративным исканиям художника. Волна этого увлечения особенно захватила молодых графиков.



А. А. ВАСИН. Переплт. Изд-во литературы на иностранных языках, 1956

В поисках материала для острых графических композиций художники, быть может, и не осознанно, стали отдавать предпочтение творчеству писателей ярко иронического или трагического характера.

Так, Ю. Красного привлекла беспощадная ирония Б. Нушича, и он создал откровенно гротесковые, наполненные шумливой жизнью, но жизненно достоверные сценки (Гослитиздат, 1956). Ф. Збарского вдохновил более глубокий и скрытый сарказм Б. Шоу. И художник пронизал им свои рисунки, — и те, которые на шмуцтитулах воссоздают общий пейзажный и социальный фон, и те, которые в виде заставок предваряют пьесу (Детгиз, 1956). Последним Збарский удачно сумел придать форму напряженного диалога, обнаружив незаурядную наблюдательность.

Многие художники избрали темой своих рисунков произведения сурового трагического колорита. Безграничным отчаянием веет от обложки А. Васина к роману Ремарка «На западном фронте без перемен» (Изд-во литературы на иностранных языках, 1956), скорбная нота доминирует в рисунках М. Клячко к «Кубинским рассказам». В его оформлении господствуют массивные силуэты, выделенные тяжелым черным пятном и нарочито огрубленной линией рисунка; мрачная романтика пронизывает и талантливо сделанные иллюстрации Клячко к роману Э. Бронте «Грозовой перевал» (Гослитиздат, 1956). Диапазон чувств героев здесь значительно богаче и шире, нежели в предыдущей работе. Но все их переживания неизменно определены общим духом трагической обреченности. Одиночество подчеркнуто и в рисунках Клячко к «Новеллам» Голсуори (Гослитиздат, 1958).



Ф. Б. ЗБАРСКИЙ. Ив Монтан. «Солнцем полна голова», «Искусство», 1956. Иллюстрация

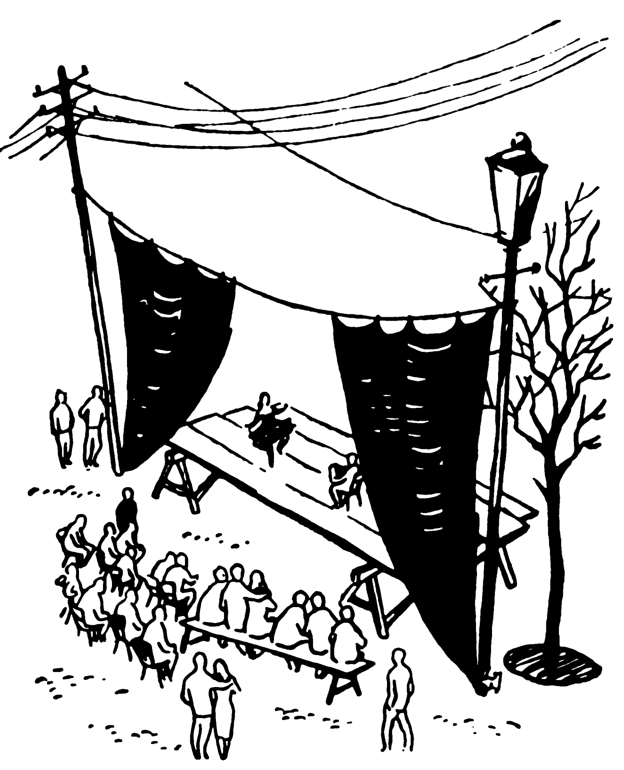
Иных художников увлекают внешне броские сюжетные повороты или отдельные литературные приемы писателя, но частные, второстепенные. Воплотившись в грациозные, нередко эффектные графические формы, подобные околичности выступают в оформлении на первый план.

Ф. Збарский и Д. Бисти оформили книгу Ива Монтана «Солнцем полна голова». Один для издательства «Искусство» (1956), другой — для «Молодой гвардии» (1956). В книге Монтана много тонкой наблюденности, трагическое и комическое подчас причудливо сплетаются в повествовании. Но в центре книги неизменно находится человек, идущий по парижской жизни со своими надеждами, радостями и горестями. Оба художника обходят этот основной нерв книги. Они графически воссоздают околичности рассказа. Их рисунки — это мимолетный, вскользь брошенный взгляд на Париж. Правда, каждому из них удается при этом подметить какие-то характерные черточки и штрихи парижского быта. Но в целом художники нарисовали очень приблизительные картинки парижской жизни, удивительно схожие у обоих по сюжетам и композиции. Быть может, оба воспользовались помимо текста одинаковыми источниками для изображения незнакомого материала? Или виной то, что оба художника сузили свою задачу иллюстратора, добровольно сведя ее к поверхностному комментированию текста?

В рисунках есть околичности, но нет главного.

Аналогичные упреки можно адресовать и рисункам М. Клячко к роману М. Уилсона «Брат мой, враг мой», (ИЛ, 1956). Многим из них нельзя отказать в талантливости. В иных есть психологическая острота и убедительность сопоставлений; в других подкупает выразительность чеканно изящных силуэтов, умение передать мимолетный оттенок чувства героев. Но роман Уилсона — большое полотно об американской жизни. В нем воплощены выпуклые характеры, жизненные драмы, сложные коллизии. Очевидно, что этот роман заслуживает более серьезного графического разговора, более глубоко графического истолкования. При этом заняли бы подобающее им место и отдельные, уже найденные художником мотивы, но как частные, сопроводительные, усиливающие звучание главной темы. Тем более что сам писатель так определил главную тему своего романа: «Роман «Брат мой, враг мой»... имеет целью представить героев, как живых людей, показать обстановку, в которой они действуют, их взаимоотношения

Д. С. БИСТИ. Ив Монтан. «Солнцем полна голова», «Молодая гвардия», 1956. Иллюстрация



друг с другом и с окружающими, а также их отношение к тому, что является самым главным в их жизни — к их работе. Не с помощью авторских рассуждений, а стараясь показать поступки своих героев, я хотел создать фундамент для подлинной трагической темы этого романа — бесконечной ожесточенной борьбы, которую приходится вести людям, наделенным творческой силой»[1].

Глубокое раскрытие темы обязательно предполагает ясную оценку художником изображаемой жизни. Определенно выраженная точка зрения на мир всегда присутствовала в лучших сериях иллюстраций к русской и советской классике. Зритель вправе ее ожидать и в иллюстрациях к литературе Запада. Хотя сделать это художнику намного труднее.

Своеобразие исторического развития наложило печать на новейшую литературу Запада. Она представляет сложный конгломерат явлений. Многие произведения критического реализма Запада проникнуты созерцательным гуманизмом, содержат безнадежно пессимистический взгляд на мир.

Советские художники призваны не только эмоционально истолковывать литературные произведения. Они призваны также оценивать их с прогрессивных позиций. Эта миссия очень трудная и ответственная. Она требует от художника не только творческой одаренности, но и ясного понимания своей задачи и большой эрудиции. Вдумчивый иллюстратор не может не учитывать национального своеобразия зарубежных литератур и социальных воззрений писателя.



М. П. КЛЯЧКО. Э. Бронте. «Грозовой перевал», Гослитиздат, 1956. Иллюстрация

В наше время степень сознательного подхода иллюстратора к тем или иным явлениям неизмеримо возросла. Нередко иллюстратор предваряет свою работу почти литературоведческим анализом творчества писателя. Так, вдумчивый и взыскательный интерпретатор западной классики А. Гончаров, иллюстрируя Гейне, прежде всего определил свое отношение к поэту, и оно легло в основу его творческих поисков и художественных решений. «Генрих Гейне соединил в своем творчестве и нежность любовной лирики, подчас ярко окрашенной народными мотивами, и колкую иронию и сатиру, и, наконец, пафос и гнев революционного демократа, поборника свободы. Естественно,что мне хотелось, как в общем строе книги, так и в выборе сюжетов для иллюстрирования ответить на эти переплетающиеся между собой черты творчества поэта...»[2].

При серьезности и широте идейно-художественных задач и многоплановом истолко-

---

[1] М. Уилсон, Заметки о романе «Брат мой, враг мой», «Иностранная литература», 1956, № 5, стр. 188.

[2] А. Гончаров, Художник и книга, «Культура и жизнь», 1959, № 9.

вании литературных истоков, иллюстратор никогда не обходится каким-либо одним приемом, а привлекает самые разные средства и способы типизации. В противном случае образы бывают пусть внешне броскими, но неизменно однолинейными.

По-настоящему жизнеспособными оказываются произведения, подлинно глубокие по мысли и многоликие по формам ее выражения. А это безраздельно связано с гибким и творческим использованием разнообразных достижений реалистического искусства в его прошлом и настоящем.

●

В. ФАВОРСКИЙ

О ГРАФИКЕ, КАК ОБ ОСНОВЕ КНИЖНОГО ИСКУССТВА

I. ВСТУПЛЕНИЕ

ЕСЛИ ПОКАЗЫВАЕШЬ кому-нибудь, даже из художников, но не графиков, а живописцев, шрифтовую композицию и говоришь об ее пространственной выразительности и о своеобразном цветовом рельефе черного и белого, то по большей части в ответ высказывается сомнение, есть ли тут какое-либо пространство, и часто утверждают, что все это плоско, так как средства изображения очень ограниченны — черные пятна и линии на белой бумаге.

Несомненно, что средства графики очень ограниченны. Но, во-первых, нет искусства, сколько-то не ограниченного в средствах, и часто ограничение приводит к обогащению этих средств виртуозным использованием их.

В графике есть только черное и белое, но есть линии разной толщины, пятна разной формы, переходы одной формы в другую, контрасты влияния, отношения. Все это дает такую пластичность средствам, что о плоском тут говорить не приходится, и можно, наоборот, поднять вопрос, возможно ли вообще плоское изображение.

Действительно, так как любые самые скромные средства, используемые изображением, пластичны, то, по-видимому, плоское изображение не может быть осуществлено.

Но в связи с вопросом о плоском изображении невольно ставится вопрос о другом методе изображения, пытающемся уничтожить изобразительную плоскость, возможность которого тоже стоит под сомнением, — о методе, стремящемся довести иллюзию до крайней степени, до обмана зрителя. Такое изображение, которое можно назвать иллюзионистическим, по-видимому, возможно только как тенденция, осуществимая при сильном желании зрителя обмануться и при сложной обстановке, как это обычно в панораме или диораме.

В основу настоящей статьи В. Фаворского положен его труд «Опыт работы в области книжного шрифта за период 1928—1953 гг.», написанный в 1954 г. для Отдела новых шрифтов Научно-исследовательского института полиграфического машиностроения.

Итак, есть попытка утвердить два как бы противоположных метода: плоское изображение и иллюзионистическое, уничтожающее плоскость. Но метод классического искусства всех эпох, искусства разнообразного и сложного, никогда не пользовался ни плоским, ни иллюзионистическим изображением, никогда не стремился уничтожить плоскость, а всегда пользовался изобразительной плоскостью и, строя глубину, создавая планы или строя объем, пользовался ею как основой и пространство выражал, хотя бы и очень сложно, но как рельеф: либо идя от плоскости в глубину, как это делали Тициан, Рембрандт и другие, либо — как объемы на плоскости, как Дюрер. И так поступает все классическое искусство, начиная с вазовой живописи греков и кончая итальянским Ренессансом, Барокко и в какой-то мере некоторыми школами XIX века. Во всех этих произведениях плоскость сохраняется, конечно, по-разному. В древнем восточном, в русской иконописи она очень конкретна, сильно выражена цветом и мало углублена. А, например, в вещах высокого Ренессанса она звучит только как первый план фигурных групп и создается либо касанием фигур, либо их силуэтами. Плоскость выражена всюду по-разному, но всюду входит как основа изобразительного метода и всюду углублена.

Все эти методы изображения, как бы пространственно выразительны они ни были, могут быть названы плоскостными. Они все по-разному сохраняют плоскость как основу изображения — иногда как первый план, иногда как задний. Но всегда такое изображение будет и пространственным, хотя и плоскостным; и возможно утверждать, что плоскость, то есть включение в изобразительный метод плоскости как основы, и дает изображению возможность быть пространственно выразительным.

Иллюзионистическое же изображение, стремясь уничтожить изобразительную плоскость, отбрасывает ее как основу построения пространства и, не будучи в состоянии ее совсем уничтожить, оставляет спор между иллюзией и плоскостью не решенным, спор, который и сам зритель не может решить.

Можно утверждать, таким образом, что иллюзионистическое изображение невозможно. Но возможно ли антиподное ему плоское изображение?

Даже геометрический чертеж, положим, квадрата, круга или другой формы, будет не плоским, поскольку качество черной линии как существенно материальной и белого фона как воздуха сделают изображение предметным и тем самым сколько-то рельефным, а всякое силуэтное изображение, пользующееся разным количеством черного и белого, обязательно нарушит плоскость, но, будучи организовано как плоскостное рельефно-пространственное изображение в меру пластичности своих средств будет пространственно выразительным.

Между прочим, тенденции иллюзионистического и плоскостного изображения как бы ходят в паре; эпоха, стремящаяся в станковой живописи к полной иллюзии, орнамент, например, считает плоским изображением.

Но, по-видимому, ни то, ни другое изображение не может быть осуществлено, потому что или отбрасывает основу изображения — плоскость, или рабски подчиняется плоскости и не признает пластических качеств за ограниченными средствами орнамента и графики.

Возможно только плоскостное изображение, и оно будет всегда, так либо иначе, пространственным.

II. О БУМАЖНОМ ЛИСТЕ КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ПОВЕРХНОСТИ

В искусстве встречаются разнообразные изобразительные поверхности. Они могут различаться по форме, как, например, керамика, — кувшины, вазы, чашки, тарелки; текстиль — материи для мебели, для стен, для драпировок, для платьев, дающие разнообразные складки; поверхности архитектурные, где мы встречаем колонны, абсиды

и прямые стены; и изобразительные поверхности станковой живописи и графики, которые не будут давать складок, не будут вогнутыми или выпуклыми, а будут прямыми плоскостями.

Геометрическая форма изобразительной поверхности будет, конечно, влиять на метод изображения: тот же сюжет мы иначе изобразим на шаре, или на цилиндре, или на вогнутой поверхности, или на ограниченной вертикальной и горизонтальной границей плоскости, и даже иначе на квадратной или на удлиненной вверх, или вытянутой горизонтально поверхности фриза.

Изобразительные поверхности могут еще различаться тем, насколько они выразительны по массе, производят ли они впечатление тяжелых, и их ограничивающие поверхности как бы напряженно сдерживают массу.

Тут будет влиять и скульптурная поведенность поверхностей, но и плоскости тоже могут быть по-разному выразительны в смысле массивности. Например, лист бумаги, кусок холста, деревянная доска или стена, ограниченная карнизами, пилястрами и обломами, будут тоже различны в смысле выражения массивности, и это все будет влиять на изображение, на изобразительный метод.

Представим себе, что мы задумываем какой-либо глубокий, со множеством планов пейзаж на квадратном куске картона толщиной в полсантиметра; и затем допустим, что этот картон начнет утолщаться, будет все толще и толще, и, наконец, наш картон станет как-бы одной стороной куба. Как тогда наш замысел, с его глубиной, будем ли мы на нем настаивать, или массивность куба будет протестовать против такого решения, и нам все изображение придется перестроить и пространство построить более сжатое и не глубокое (но тут опять надо помнить — как бы мы ни сжимали глубину, никогда изображение не может быть просто плоским).

Изображение должно преодолевать массивность изобразительной поверхности, и это возможно в ее центре, там она может быть побеждена пространственностью и глубиной изображения, к краям массивность поверхности побеждает, изображение становится невольно более плоскостным, а на краях глубина как бы совсем гаснет. Это то, что мы в бумаге называем полями, но что живет и в иконной доске и в стене.

Здесь мы встречаемся с принципом рамы, которая невольно сама возникает в споре нашего пространственного изображения с объемностью и массивностью предмета, который мы избрали как изобразительную поверхность. Край доски как бы становится рамой, и такая естественная рама как бы характеризует всю поверхность как массивную, поэтому изображение на такой поверхности будет не очень глубоким, также и в фреске. Но существует и особый вид собственно рамы, когда мы объемно выразительной формой закрываем край изобразительной поверхности и тем самым лишаем ее массивности. Так поступаем мы с холстом в станковой картине.

Если мы бы взяли холст, как он есть, не ограничивая его рамой, как это делается в коврах, и изображали, то материал, как бы тонок он ни был, не допустил бы особенно глубинного изображения. Тут, между прочим, действует и то, что мы не можем забыть о двусторонности холста, и она мешает нам строить глубину.

Но если мы края холста, натянутого на подрамок, закроем рамой, скульптурно выразительной, то мы как бы лишаем холст всякой массивности и прячем другую сторону и создаем, таким образом, изобразительную поверхность, отвлеченную по массе, на которой поэтому возможно наиболее иллюзорное изображение с большой глубиной (но тем не менее в классике плоскостное). Так происходит в станковой картине.

Таким образом, можно определить роль рамы в изобразительном искусстве. Рама, ограничивая изображение, усугубляет внутрь пространственную глубину и создает как бы замкнутый мир, а наружу делает изображение вещью, предметом другого пространства, в станковой картине предметом интерьера, можно сказать, мебелью, живущей наряду со стульями, столами и т. п.

Это — что касается станковой картины. Но этот принцип рамы может действовать и в других обстоятельствах. Можно, например, говорить о книжном пространстве, определяемом шрифтом и его пространственным рельефом; и тогда какая-либо иллюстрация, ограниченная рамой и организованная внутрь, как пространственный мир, наружу, то есть относительно шрифта, станет предметом книжного пространства.

Но об этом подробнее нужно будет сказать, когда будем говорить о книге. Сейчас же остановимся на листе как графической изобразительной поверхности.

Если толстая (хотя бы иконная) доска будет иметь шесть сторон, то лист бумаги для нас только двусторонняя форма; но тем не менее всегда, как бы тонок он ни был, он будет сколько-то массивен, и его края, особенно когда они литые, будут очень сильно выражать массивность края, как и при более или менее толстой бумаге, при золотом обрезе, и меньше при простом и при тонкой бумаге. Все это будет определять поля, и не только для иллюстрации, но и для текста, так как и текст, будучи контрастным в черном и белом, будет пространственным и потребует того, чтобы двусторонность листа забывалась, чтобы мы отвлекались тем самым от предметности листа и его массивности и спокойно могли углубляться в изображение.

Как и с холстом в станковой картине, с листом может быть поступлено так же, когда мы при помощи паспарту лишим его кра́я и тем самым — массивности. Конечно, пластичность листа выявится больше всего в том случае, когда мы имеем дело с эстампом, с каким-нибудь чудесным офортом Рембрандта, когда, держа в руках чудную голландскую бумагу с литым краем и ощущая пальцами ее фактуру, мы глазами и душой погружаемся в изображенный таинственный мир и странствуем в нем, и тем это чудеснее, что в руках у нас просто лист бумаги, напоминающий краями о том, что это двусторонняя тонкая вещь. Это чудо, когда мы держим в руках вещь и углубляемся в изображенный мир, придает созерцанию художественного произведения особенную прелесть. Конечно, играет роль его фактура и цвет листа. То, что цвет часто не отвлеченно белый, а с каким-либо оттенком, это дает цветовым отношениям особую тонкость.

Книжный же лист входит составной частью в книгу, но об этом в другом разделе.

III. О ЦВЕТЕ И О ЧЕРНОМ И БЕЛОМ

В графике значение черного и белого очень большое; шрифт, иллюстрации выполняются черным по белому, и, кроме того, переходы от цвета к цвету совершаются большей частью не разбелкой черного, но моделировкой формы черного и белого, формой пятна, точкой, линией, штриховкой. Относительно всякого цвета можно утверждать, что его зрительно видимая форма большей частью не совпадает с осязательной. То есть плоское пятно, закрашенное каким-либо цветом, часто не видится, как уж очень плоское, а иногда цвет может сильно мешать увидеть форму поверхности, которую он окрашивает.

Цвет только в некоторых случаях четко характеризует поверхность, на которой он лежит; а большей частью он будет восприниматься как цветовая масса, сколько-то рассеивающаяся в воздухе, иногда цвет даже как бы ложится на глаза.

Но цвет пластичен, то есть мы можем по-разному его рассматривать. Мы можем позволить ему быть воздушным, и даже как бы лечь на глаз, а можем, наоборот, дожать его до поверхности, на которую он нанесен.

Некоторые цвета легко дожимаются и плотно лежат на поверхности и, наоборот, трудней представить их как воздушные; например, коричневый, тепло-серый, некоторые из красных, например, кирпично-красный. Другие же, наоборот, очень трудно дожать, как, например, голубой или ярко-синий, или фиолетовый. В данном случае, конечно, влияет атмосфера — это особенно сказывается в туманную погоду. Но ведь цвета и мы живем в воздушном пространстве, и это нужно учитывать.

Итак, цвета имеют разные качества, но большей частью все цвета пластичны, и, когда мы их используем с некоторой изобразительной тенденцией, то тот же цвет может быть и предметным и пространственно-воздушным.

Одно время часто встречалась книжная обложка, деленная пополам вертикально, причем одна половина черная, другая — красная, и цвет к цвету примыкает вплотную, и граница между ними прямая.

Вот и в данном случае сказалась вера художника в плоское изображение, дескать, два пятна разного цвета должны лежать на одной плоскости; но это не может получиться поскольку между цветами качественное различие; и кроме того, всегдашний наш предметно пространственный подход потребует от нас решения — какой цвет лежит впереди, а какой — сзади; какоий тут цвет, черный или красный, выражает предмет и какой изображает воздух, пространство.

И вот мы решаем, что черный цвет предметный, а красный — воздух. Тогда черный в силу своей пластичности дает нам свои предметные качества, а красный в силу этого же изобразит нам воздух, атмосферу, с ее характерной чертой рассеиваться в разных планах, как бы пытаясь быть нигде, быть везде.

Но стóит нам присмотреться, как наше мнение меняется, и мы красный берем как предмет, а черный — как пространство, и они изображают новую пару, и опять каждый цвет дает нам новые свои качества для характеристики противоположного решения.

Этот спор можно окончить, только если мы изменим границу между цветами и выразим в ней, что один цвет лежит на другом; это решит отношение цвета к цвету, сделает сверху лежащий предметным, а лежащий внизу — воздухом, пространством.

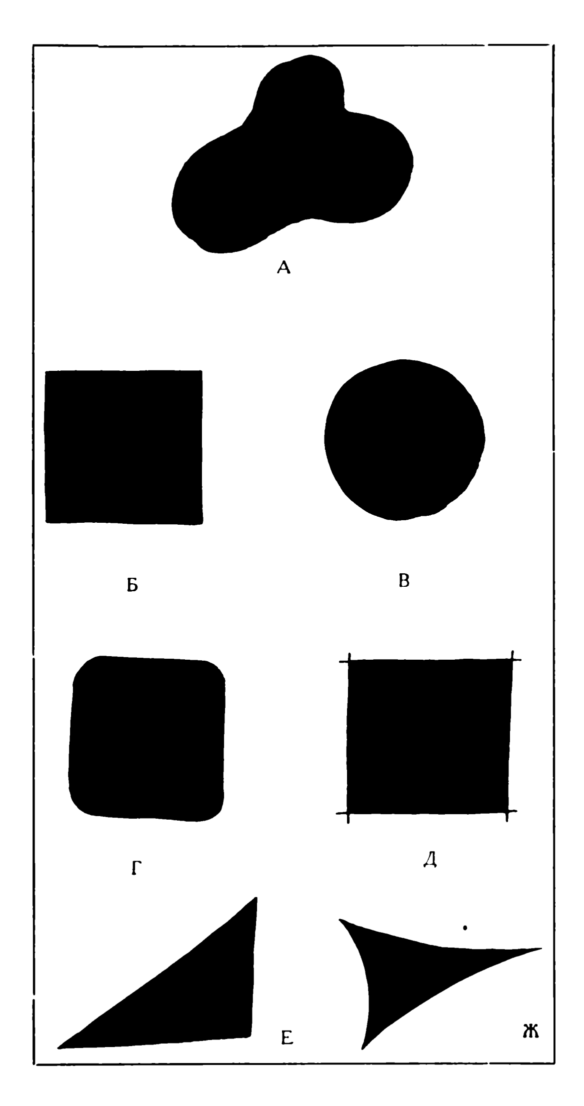


Рис. 1

Между, прочим, можно и уравновесить два цвета; для этого нужно оформить между ними границу так, чтобы тó один, тó другой как бы находили друг на друга; тó один то другой был как бы впереди; это будет волнообразная линия, или зубчатая, или сложней, и она выразит равновесие цветовых пятен (тогда решение будет не плоским, а плоскостным).

Из этого можно вывести, что во всех цветовых композициях, во всех случаях с цветом очень важное значение будет иметь форма цветового пятна и какой фон оно имеет, на каком цвете лежит. И действительно, разве можно представить себе пятно цвета, не лежащее на другом цвете. И вот цвет будет меняться в зависимости от того, какой формы будет пятно, насколько эта форма будет характеризовать пятно как предметное, а не как отверстие в другом цвете, и какое качество поверхности придает форма пятну цвета.

Будет ли это пятно квадратным, или круглым, или треугольным, или еще каким-либо сложным — это будет влиять на отношения цветов. И, например, коричневый фон и голубые пятна, или, наоборот, голубой фон и коричневые пятна дадут совершенно различное в картине, если даже количество того и другого цвета будет более или менее одинаково. И даже если тот же коричневый в одном случае с круглыми пятнами голубого, в другом — с квадратными даст значительное различие в характере восприятия.

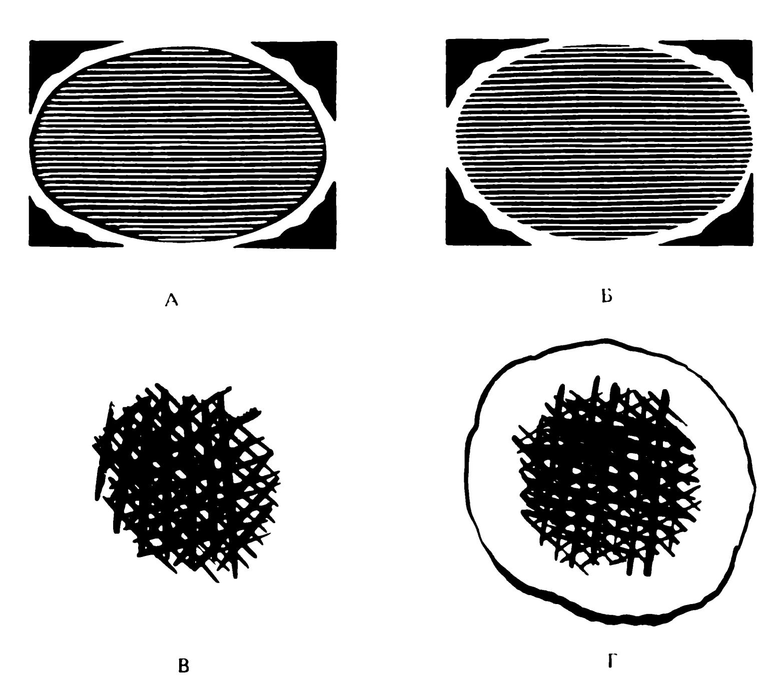


Рис. 2

В живописи мы можем наблюдать, как мастер иногда, чтобы выявить нужные качества в цвете, придает пятну, изображающему предмет, форму, предмету как бы не свойственную. Так, например, у Гварди белое облако на голубом небе положено так, что оно как бы одним краем уходит под голубой цвет, что делает этот голубой цвет крепче.

Но если в живописи форма пятна имеет значение, то в графическом искусстве — тем более.

Графическое искусство, ограниченное по большей части в своих средствах черным и белым, ставя их в различные отношения друг к другу, — добивается, именно при помощи формы пятен, разных качеств от черного и белого.

Мы как бы можем говорить о квадратном цвете, о круглом и т. д.

При помощи формы пятен мы можем достигнуть тяжелого черного, лежащего выпуклым пятном на белом, черного, уплощенного, характеризующего плоскость, черного, дающего глубину, и черного воздушного. В белом градаций меньше; белое массивное и белое воздушное. Сухого белого, лежащего крепко на поверхности, добиться трудно.

Если на бумагу прольется черная тушь, то лужа будет растекаться и где-то будет заливаться на бумагу, а где-то бумага ее не пустит. Получится картина как бы борьбы суши с морем; мы будем чувствовать тяжесть туши, как тяжесть воды, и сопротивление бумаги, как берегов (рис. 1, А). В силуэте такого пятна местами победит черный, местами — белый цвет; то́ тот, то́ другой будут массивны, но такое пятно мы всегда воспримем как лежащее на белом. Черный квадрат или круг могут быть восприняты нами как лежащие на белом и как отверстия; от нашего решения будет зависеть, как мы воспримем цвет, — как дающий нам в квадрате плоско выкрашенную поверхность, а в круге — массивную каплю черного, или воздушный цвет черного провала, по-разному клубящийся в темном отверстии (рис. 1 Б, В).

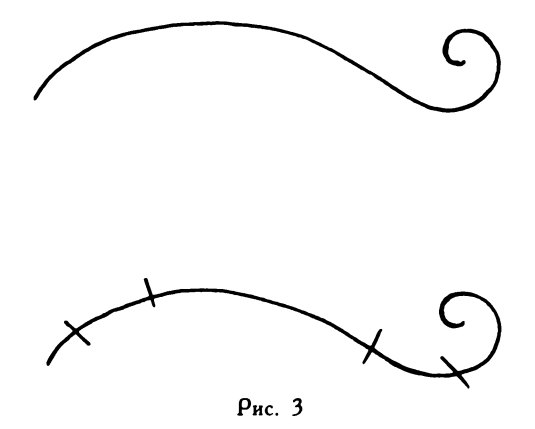


Рис. 3

Но стоит нам закруглить углы квадрата или пририсовать к углам тонкие короткие прямые, как будет очень трудно представить их дырками (трудность будет характеризоваться тем, что мы должны мысленно представить себе ключ от этого отверстия, и только как бы всунув его, мы сможем представить пятно как дырку).

Черный квадрат с закругленными углами даст нам массивный цвет. Потому что он моделирует край пятна (рис. 1 Г).

Черный квадрат с черточками на углах даст нам более легкий цвет, лежащий плотно на поверхности и в силу контраста с тонкими линиями даже уходящей в глубину, но не проваливающийся, а дающий как бы пространство, углубляющий поверхность (рис. 1 Д).

Треугольник черный с прямыми границами или тем более с вогнутыми будет восприниматься по преимуществу как

отверстия, как черные провалы, и они будут давать материальность и массивность белому, окружающему их (рис. 1, Е, Ж).

Можно создавать разной формы пятна: с одной стороны — массивные, с другой — тонущие как бы в белом и тем самым придающие белому в этом месте массивность.

Решающим моментом будет тот, что на чем лежит.

Если мы возьмем две гравюрные доски, круглые или овальные, и награвируем на них линии, черно-белую штриховку, то в одном случае белые линии будут подходить к краю пятна, но не прорывать его; в другом — штихель прорежет их насквозь, и мы получим таким образом: в одном случае черные линии на белом, в другом — белые на черном; количество черного в первом случае будет немного больше, но как раз первый пример будет белее, ярче по белому, чем второй, так как белое будет явно лежать наверху черного. Словом, мы достигаем этого малым изменением двух совершенно различных цветовых пятен (рис. 2, А, Б).

И в данном случае можно говорить как бы об изображении теплого и холодного цвета.

Стоит обратить внимание на параллельную штриховку в различных ее видах.

Перед гравюрой и вообще перед графикой часто стоит задача при помощи линий дать плоскость или поверхность. Причем дать ее возможно убедительнее — не как модель, не как чертеж, а как образ. Горизонтально заштрихованные линии дают скорее тон, чем вертикально наштрихованные. Но если мы штрихуем линии, например, подобно тесной волюте, то таким образом мы получаем поверхность почти осязаемую, не распадающуюся на линии и дающую как бы пятно.

Еще опыт: если мы нанесем на белую бумагу перекрещивающиеся линии, как бы решетку, то эта решетка будет очень предметна, а белое вокруг нее и под ней будет совсем не массивным, а легким, воздушным (рис. 2, В).

Но если мы очертим вокруг по белому, на некотором расстоянии от решетки, черный контур с небольшим нажимом, тогда белое под решеткой и вокруг станет массивным, а черное пятно штриховое как бы будет углубляться, особенно в центре (рис. 2, Г).

Получится впечатление, что пятно теплого тона положено на холодный цвет, теплый цвет идет в глубину, а холодный ему сопротивляется.

В связи с этим можно обратить внимание на черный контур, который, замыкаясь, даст внутри себя сколько-то массивный белый; и тот же эффект отчасти будет у волютообразной кривой, изгибающейся в разных направлениях (рис. 3).

Там, где линия загибается, она как бы пытается охватить массу, и там белое будет массивно, а на другой стороне — нет. Но стóит ее перечеркнуть маленькими линиями, и уже массивность белого пропадает, линия становится предметной.

Итак, графика и гравюра, ограниченные в средствах всего двумя цветами — изменением формы пятна и сопоставлением и наложением цвета на цвет, — добиваются большого разнообразия и даже богатства отношением черного к белому; изображают и тяжелые, и легкие цвета, и теплые и холодные, и даже передают как бы и голубые, и красные, и разбеленные, и глубокие цвета.

IV. ОБ ОСНОВНЫХ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ЛИНИЯХ, О ВЕРТИКАЛИ И ГОРИЗОНТАЛИ

Во всех пространственных искусствах — живописи, скульптуре, архитектуре, книжном искусстве — большую роль играют основные пространственные координаты, или основные направления. Пространство земное, в котором живет человек, очень сильно характеризуется вертикалью и горизонталью, вертикальным стоянием человека на горизонтальной поверхности земли, тяготением, стремлением растений, деревьев вверх, борьбой их и человека с тяжестью.

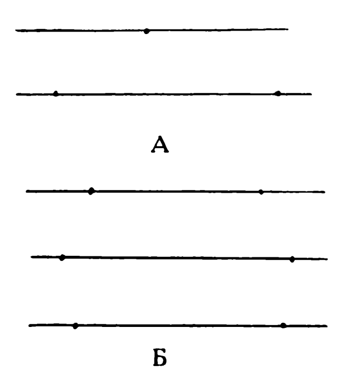


Рис. 4

Отсюда и в искусстве громадная роль вертикали и горизонтали и использование их в построении художественных форм.

В архитектуре колонна и балка, пилястр, карниз и фриз, вертикали и горизонтали в живописи, в сюжете вертикали людей и горизонталь земли; вертикали и горизонтали как оси композиции и симметрии и прежде всего как типичное вертикальное и горизонтальное обрамление; в книге горизонталь строк, вертикаль столбца и штамбов (стволов) букв.

Всюду, как в практической жизни человека, так и в искусстве, как действующие лица действуют вертикаль и горизонталь, и поэтому сто́ит обратить внимание на их характер, на их содержание.

Горизонтальная линия есть образ нашего движения вокруг собственной вертикальной оси, при рассматривании горизонта или нашего движения вокруг чего-либо вертикально стоящего.

Отсюда, линия может быть для нас горизонтальной, будучи прямой только в проекции в нашем горизонте, а на самом деле хотя бы окружностью, нас окружающей, и тем самым горизонталь может быть замкнутой и движение по ней будет движением бесконечным и равномерным, все ее куски будут соизмеримы.

Вертикаль же должна быть вертикалью со всех сторон; и, отсюда, не может быть замкнутой или бесконечной; она должна быть ограничена и, так как она рассматривается в разных условиях, низ ее и верх, — нужно подымать и опускать голову, то ее части не соизмеримы — они разной цены. Например, если мы хотим разделить линию пополам, то нам придется поставить ее относительно нас в горизонтальное положение, чтобы все ее части были в равных условиях. Если же мы попробуем разделить пополам вертикаль, то мы ошибемся, деление поставим ближе к верху, то есть преувеличим значение верхнего отрезка, и поэтому уменьшим его, а нижний — увеличим, так как труда на его рассмотрение затратим гораздо меньше. Следовательно, вертикаль на ее протяжении не будет одинакова, а будет изменяться в своей ценности.

Большинство форм, с которыми мы встречаемся в природе, будут выражать какое-либо движение. Особенно это можно сказать про растения, деревья и их ветки. Изящество деревьев, растений, цветов основано прежде всего на движении. Ель или сосна, по-разному преодолевая тяжесть, стремятся вверх, но каждая из них — и обелиск ели и канделябр сосны — выражает сложное движение; а ветви деревьев, еловые ветви или сосновые, березовые или липовые — все они очень выразительны в движении и в смысле характера движения.

Если мы проанализируем строение тех линий, которые выражают движение растений, птиц, животных, мы должны будем заметить, что кривые линии, и особенно не равномерно кривые, будут больше выражать движение, чем прямые, или куски окружности, то есть равномерно кривые. Всякую линию — и кривую и прямую — мы можем представить себе как остановившуюся и как двигающуюся, но прямую легче остановить, а кривую гораздо труднее (трудность выразится в том, что прямую мы и остановленную не будем особенно материализировать, а кривую мы должны будем представить как бы материальной, например проволочной, и только тогда остановим).

Прямая линия если и выражает движение, то равномерное и довольно быстрое, а неравномерно кривая будет моделировать движение, которое будет то ускоряться, то замедляться. На выпрямленных местах движение будет ускоряться, на закруглениях, как на виражах, будет замедляться; волюта даст постепенное замедление движения, как бы никогда не кончающегося. Итак, в кривых, когда мы их воспринимаем двигательно, мы встретим и выразительность и плавность, а при остановке их изгибы потеряют всякий смысл,

Рис. 5

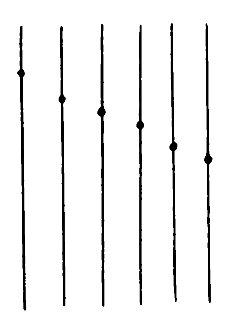


Рис. 6

Вернемся к прямым линиям. Из них горизонталь большей частью выражает равномерное, возможно, бесконечное движение, и, если мы бы хотели ее остановить, то должны взять отрезок горизонтали. И интересно то, что остановленная линия сейчас же обратит наше внимание на внутреннее свое строение. Пока мы будем воспринимать линию как отрезок, мы будем ее брать как бы с внешних концов, а как только мы обратим внимание на ее тело, то мы, естественно, начнем искать там центры тяжести, которые как бы построили ее внутри и определили ее характер.

Естественно найти центр в горизонтальном отрезке посредине, но можно представить себе и два фокуса, находящиеся недалеко от концов рис. 4 А).

Фокусы эти должны быть симметричны; интересно то, что удаление этих фокусов от концов к середине будет влиять на масштаб этой линии и как бы на размер этих фокусов на их тяжесть (рис. 4 Б).

Если рассматривать эти линии отдельно друг от друга и обратить внимание на их масштаб, то первая из них будет как бы длиннее и монументальнее, а другие все как бы короче, и если их сравнивать в том же масштабе, то первая будет тоньше и легче, а следующие — тяжелее, и фокусы их приобретут больше веса, приближаясь к центру.

Если проделать нам этот опыт с вертикалью, то нам не нужно брать отрезок, вертикаль может быть очень большой, но будет всегда ограниченной.

В природе и в искусстве мы наблюдаем два типа внутреннего строения вертикали. Возьмем опять-таки ель, ее выражающую быстрый рост форму; то же мы заметим во многих других растениях и в архитектуре — в колонне, в столбе, в обелиске, в пирамиде; также — в вазе, в кувшине и во многих других формах. Такая вертикаль выражает рост; если мы хотим оформить как вертикально стоящую форму стену, то мы дадим ей панель и карниз, то есть дадим два весовых фокуса — нижний больше, а верхний меньше (рис. 5).

Такое расположение фокусов даст линии движение, ускоряющийся рост вверх, причем и тут, как и в горизонтали, фокусы могут соответственно удаляться и приближаться к концам, и от этого будет меняться масштаб линии — она будет изображать то очень тонкую и высокую форму, то — приземистую.

Такая вертикаль в кувшине, в вазе, в колонне, в балясине и т. п.

Но предположим, что мы бы захотели повесить на стену картины или написать на ней фреску. Тогда мы выбрали бы другое место, не вверху, не внизу, а как бы на месте груди этой вертикальной формы. Тогда вертикальная линия определится одним фокусом, расположенным в верхней части ее, и этот центр вертикали будет уже не весовой, не центр тяжести, но зрительный центр. Причем некоторое изменение места этого центра, то есть повышение его или понижение, будет, так же как в горизонтали, менять масштаб данной вертикали (рис. 6). Например, начинается ряд очень высокой и относительно тонкой и постепенно переходит к приземистой и более массивной. Причем, когда вертикальная линия, или, вернее вертикально строящаяся форма, получает такой зрительный центр, который объединяет всю форму, то тем самым эта форма как бы получает глубину — это зрительный центр, это глубина.

В архитектурных вертикальных формах, таких, например, как башня, большей частью сочетаются обе вертикали — вертикаль роста и вертикаль зрительная. Например, Спасская башня нашего Кремля.

Надо еще сказать, что такая вертикаль имеет уже определенный рост и увеличить ее или уменьшить нельзя. Ее рост и все ее точки определены ее внутренним строением, и, кроме того, она является наиболее композиционной линией. Всякую линию мы берем как бы через движение, а ее мы воспринимаем сразу.

Причем это не значит, что вертикаль для нас совершенно неподвижна, но движение ее, или наше при ее восприятии, так организовано, так сложно и вместе цельно, что мы легко воспринимаем ее, как будто без движения.

Стоит еще сказать несколько слов о диагонали.

В итальянском искусстве эпохи Ренессанса диагональ часто используется как композиционная линия, особенно у Тинторетто. Обычно на ней, большей частью на правой диагонали (диагоналей две — идущая снизу вверх направо, и обратная), строится у него ряд сюжетов, которые, начинаясь с главного и более крупного, налево внизу, но не у самого ее конца, располагаются по ней вверх направо, все уменьшаясь; например, борьба Георгия со змеем, дальше царевна и затем в небе звезда. Такая форма для диагонали характерна. По ней идет восходящее движение вверх направо, все ускоряющееся и как бы ракурсирующее, уходящее в глубину.

Если мы представим себе пару диагоналей, левую и правую, то их движение может быть обусловлено нашим движением, как, например, в европейском шрифте, когда мы левую возьмем как диагональ падения, а правую — как диагональ подъема.

V. О КНИГЕ

Книга это, с одной стороны, — техническое приспособление для чтения литературного произведения; с другой стороны, она есть пространственное изображение литературного произведения. В этом книга очень похожа на архитектуру — и здание строится для жилья, для практического использования, но тем не менее становится искусством, а верней — не тем не менее, а тем более, так как и в книге и в архитектуре функция не мешает, а помогает, дает стимул для пространственного пластического оформления.

Сходство между архитектурой и книжным искусством находим мы и в том, что и архитектурный памятник и книгу мы воспринимаем во времени. Книга, являясь пространственным произведением, изображающим литературное произведение, естественно располагает свои элементы во времени, организуя наше движение, ведя нас согласно содержанию книги от момента к моменту.

Но если считать, что задачей книжного изображения было бы только возбуждение движения, то можно было бы представить себе однострочную книгу, как бы моток длиннейшей строки, который мы бы разматывали и, таким образом, читали. Это могло бы быть механизировано хотя бы при помощи кино.

Но, читая такую однострочную книгу, как бы идя по узкой тропинке все дальше и дальше, легко ли было бы нам даже мысленно вернуться назад. Ничто нам не помогало бы в этом, ничто в пространстве не отмечало бы начал, концов, частей литературного произведения, и поэтому перед книгой стоит задача не только возбудить движение, чтобы читаемая книга посылала бы вас вперед и вперед, но и организовать это движение членениями при помощи остановок.

В этом большую роль играет книжная страница.

Преимущественный формат наших книг — это более вертикальный, чем горизонтальный. Горизонтальный редко используется, а вертикальная страница содержит вертикально строящийся столбец из горизонтальных строк и тем самым как бы преподносит нам сразу целый клубок строк, объединенный вертикальной осью; мы можем его разматывать, то есть читать, но можем сразу увидеть и начало и конец всего текста, видим всю страницу сразу со всем узором красных строк.

Еще больше мы получаем, когда примем во внимание разворот страниц, левой и правой, здесь уже целый отдел текста с большим содержанием, которое излагается на наших глазах.

Страницы и составляют книгу, и то, что они проходят перед нами, сменяя друг друга, сходные по формату и по столбцу текста, и составляет, собственно, и механику книги и ее метрическую основу, необходимую для организации движения, для организации остановок, чтобы читатель мог осмотреться, задержаться, припомнить то, что прочитано.

Книга, организуя движение, организует и память, связывает одни страницы с другими, напоминает о начале и т. п., и это, как в архитектурном интерьере, память о входе, вестибюле, ряде комнат, дает нам целое внутренности архитектуры, так и в книге все ее части, переплет, форзац, главный титул, шмуцтитулы, спуски, отдельные страницы, заставки, концовки, иллюстрации — все это вместе и организует движение, и отмечает начало и конец этого движения, и членит его, и, устанавливая остановки, дает им разную значимость, разное содержание и в то же время создает в нашей памяти сложное, но цельное представление этого пространственного изображения литературного произведения.

Пройдем по книге, по ее деталям.

Какое значение имеет переплет?

Всякое художественное произведение как вещь, находясь в нашем практическом пространстве, преподносит в то же время часто богатое содержание, целый мир, иногда даже нисколько не связанный с тем пространством, в котором мы живем. Поэтому художественному произведению всегда свойственно как бы двойственное существование: с одной стороны, внешне, как вещи, и, с другой стороны, внутренне, как сложного содержания, как события, как цельного замкнутого мира. И если художник как бы в первую очередь заинтересован во внутренней организации своего произведения, то не менее важным и необходимым для него является оформление произведения как вещи и связь или переход от произведения как вещи к произведению как внутреннему миру.

Как оформляется наружу рамой картина и становится вещью нашего интерьера, так оформляется пьедесталом памятник и становится деталью города, его пространства. Это же происходит в архитектуре, а тем более в бытовых вещах, в разной посуде, текстиле, коврах и т. д. В иных произведениях вещь подчиняется пространственному содержанию, как, например, в картине, в иных — сторона вещи имеет главное значение.

Этот момент играет очень важную роль в восприятии художественного произведения — он помогает нам сосредоточиться, забыть окружающее, и в то же время не беспокоиться об этом окружающем, потребует от нас подготовиться к восприятию чего-то важного и значительного и в то же время помнить ту дверь, через которую мы вошли в этот мир, помнить ту внешнюю форму произведения, связывающую содержание художественного произведения с нашим бытовым пространством.

В книге это осуществляется переплетом. Переплет делает книгу вещью нашего бытового пространства, оформляет ее как вещь, бытующую в нашем интерьере, могущую лежать на столе, стоять на полке, обнимать нутро книги, и дает ей фасад, указывая, где вход в нее.

Трудно передать то особое чувство, которое испытываешь, держа в руках книгу в художественном переплете, удовлетворяющем и зрение, и осязание, и, раскрывая его, входить уже внутрь книги. Осязать рукой и помнить зрительно форму переплета, и уже погружаться в сложный пространственный мир страниц, дающий нам новый внутренний масштаб, по которому строится вся внутренность книги. Вдруг вещь, которую мы продолжаем держать в руках и ценить по качествам вещи, открывает нам внутри себя новые качества, характерные для пространства, населенного своими вещами, вещами книжного мира.

Это некое художественное «чудо», переживаемое нами, вызывает в нас уважение к нашему бытовому пространству, в котором мы находимся вместе с книгой, в то же время требуя от нас, как бы акта вхождения внутрь книги, вызывает уважение к ее внутреннему миру и как бы защищает его от легкомысленного столкновения с беспорядком быта.

Можно сопоставлять памятник Пушкину и трамвай, но не Пушкина и трамвай.

От этих особенных функций переплета происходят и его качества.

Прежде всего переплет обнимает текст двумя корками с корешком посредине. Корешок является как бы центром, он украшен, на нем надписи, а на корках либо фактура кожи или какого-либо материала, либо изображение узоров под мрамор и т. п. Такова форма

переплета, ранее очень распространенного и теперь встречающегося. Естественно прибавить к фактурам давление или рельеф и тем самым уже как-то отметить лицевую корку и как бы указать вход в книгу. Надпись на лицевой корке, как это сейчас большей частью бывает, еще усиливает момент входа. Но и надпись и изображение на переплете, указывая вход и говоря в самых общих чертах о содержании книги, не должны как бы забегать вперед и давать в изображении главный момент во всех его живописных подробностях. Изображение на переплете должно быть очень выразительно, но как бы в силуэте, в так называемом декоративном решении, не нарушающем поверхности пространственной глубиной живописной картины или живописного портрета, а лаконично дать как бы герб книги, ее изобразительный лозунг, в плоскостном решении используя фактуру и цвет переплета.

Кроме всех задач у переплета есть задача охранить содержание книги от улицы, от вульгарного отношения.

Невозможно на переплете давать трагическое лицо героя; его встречаешь подготовленным только внутри книги. И автора на переплете можно дать только в виде медальона или силуэта.

Понятно, что не стоит говорить о журнального типа обложках или о переплетах к детским книгам, которые помещают часто целый пейзаж в обрез с краями, без всякой рамы, и шрифт на нем где-нибудь на небе. Такое решение, конечно, недопустимо — оно разрушает книгу как предмет, как вещь и в то же время не дает возможности по-настоящему смотреть изображение.

Итак, про переплет можно сказать, что он в книге имеет свой определенный голос для передачи стиля данного литературного произведения. Никак не рассказ и не глубокий образ и не характер героя или темы, а стиль, то есть художественный характер, выраженный в шрифте, орнаменте, в пропорциях, в фактуре, и во всем, чем распологает переплет.

Сейчас много книг дается в обложке. Обложка — это суррогат переплета, не переплет и не титул, скорей — последний, но более декоративный. Лучше, конечно, если она все-таки тянется за переплетом, несмотря на свои легкие средства; а изображение на обложке цветных иллюстраций с психологическим содержанием разве только можно извинить какими-либо побочными соображениями, как, например, в архитектуре зданий кинотеатров с их рекламой.

Теперь открываем переплет и встречаем форзац.

У меня есть маленькая старая книжка, переплетенная в кожу, но потертую и уже почти утратившую свой старый цвет. Цвет неопределенный; но стоит вам открыть книжку, и перед вами форзац — покрашенная ультрамарином бумага; и когда вы видите этот синий цвет, вы сейчас же представляете себе цвет переплета, и он становится определенным, теплым, желтовато-коричневым. Получив новое цветовое впечатление, вы в то же время получаете цветовой аккорд переплета и форзаца, но цветовой аккорд во времени. Цвет в вашем представлении меняется и обогащается другим цветом.

Если мы пойдем дальше и перевернем форзац, то то же будет при виде белой бумаги, которая явится перед нами — как бы подложенной цветом форзаца, и ее цвет будет меняться от того, был ли цвет форзаца теплый или холодный, синий, голубой или палевый, или какой-либо другой.

Изображение на форзаце может повторяться — то на правой, то и на левой стороне, но характернее, если оно переходит с одной стороны на другую.

Изобразительной темой форзаца по преимуществу должны быть не сюжет и не действие, а как бы атмосфера данного литературного произведения. Это может быть дано либо в предметном, либо в пейзажном, либо в сугубо орнаментальном решении.

Идем дальше и приходим к титулу. Это опять дверь в книгу, но дверь как бы уже внутреннего характера, дверь отчасти прозрачная, дающая возможность заглянуть в нутро книги.

Но тут нужно немного остановиться вообще — на странице и на развороте.

На вертикальной странице текст расположен вертикальным столбцом, причем так, чтобы со всех сторон оставались поля; и так как зрительный центр вертикали столбца должен попасть на зрительный центр страницы, тем самым получится, что верхнее поле будет меньше, чем нижнее. А так как в развороте мы имеем два столбца, симметрично расположенные, то естественно сдвинуть текстовые столбцы к центральной оси книги, и получится, что внешние поля будут больше, чем внутренние.

Могут быть варианты. Столбец и лист будут иметь вертикали одного строя, а могут быть различного, когда при высокой странице более или менее широкий столбец, и наоборот. Таким образом, в книге очень важен формат страницы и формат набора, и когда мы подходим к титулу, то в нем мы должны видеть уже ясно выраженный формат с его полями и вертикальной осью и центром на этой вертикали, выражающим масштаб всей композиции.

Содержание титула главным образом шрифтовое: автор, название, издательство, год; но может быть внесено и изображение.

Так как главным является шрифт, то и изображение на титуле должно стать как бы на одну ногу со шрифтом. Фигуры, если таковые там будут, — будут равняться на шрифт, на им определенное пространство. Грубо говоря, изображения должны быть как бы виньеточного характера; предметы должны искать свое пространство на этом же листе, где живут буквы, и действовать вместе с ними. Поэтому для титула характерен рассказ и действие, но оно не должно становиться самодовлеющим изображением с большой глубиной, иначе будет мешать движению внутрь книги.

Надо сказать, что титульный лист в книге обладает особенным свойством. Он как бы лицо книги, дверь в нее; когда мы его рассматриваем и читаем его, мы в то же время как бы можем мысленно идти в глубь книги, в эту лежащую перед нами стопку листов. Титул как бы явится первым планом, а за ним мы будем представлять все шмуцтитулы книги, все спуски, все правые страницы, которые в глубине будут нас встречать в лицо. Причем именно правые, а не левые.

Если бы мы имели, например, перед собой китайскую книгу, которая использует бумагу только с одной стороны, ее можно рассматривать как свиток, сложенный гармошкой и сшитый в корешке, то нам было бы очень трудно углубляться в книгу подобным образом, нам пришлось бы, двигаясь мысленно по ней, переходить каждый раз через перегиб страницы, и таким образом правая страница не имела бы никаких преимуществ перед левой, и не могло бы быть такого простого и цельного восприятия всего целостного содержания.

То, что в китайской книге мы имеем только одну сторону бумаги, позволяет, хотя она и сложно согнута, идти по ней, как по свитку, и переход от страницы к странице не есть переход на другую сторону листа, тем более что рамка, объединяющая текст, тоже переходит через перегиб и тем самым подчеркивает согнутость бумаги.

Наша же книга дает нам две стороны листа — тем самым правую и левую страницу. И если это дает возможность через титул как бы видеть всю книгу внутрь, дает возможность мысленно углубляться в книгу, это же создает и различное восприятие правой и левой страницы.

Когда мы смотрим на правую страницу и предполагаем двигаться дальше в книгу, то мы, собственно, идем к дальнейшей правой, забывая, что есть левая, и, уже переворачивая страницу, видим весь разворот и возвращаемся к левому столбцу, как к началу разворота. Это как бы дефект нашей книги, но, как всякое особое свойство, может быть использован к выгоде.

Вернемся к титулу. Титул, как правая страница, может иметь и свою левую, и вот на ней, не зовущей нас в глубь книги, как это делает титул, и не требующей перевернуть страницу, обычно помещается фронтиспис, главная иллюстрация в книге.

Здесь надо сказать, что иллюстрация во всю страницу не должна была бы помещаться на правой стороне.

Глубина изображения, которая нас увлекает и заставляет углубляться и рассматривать во всех деталях и как бы жить там, в этом мире, заслонила бы от нас всю книгу, все, что в ней в дальнейшем нам предстоит, глубина изображения и глубина книги спорили бы друг с другом.

На левой странице же как раз место для такой иллюстрации. Мы как бы готовы были двинуться внутрь, но обернулись и увидели фронтиспис; причем не рассказ и действие должны изображаться на фронтисписе, а должна быть сделана попытка в пространственном изображении передать единовременно главный момент литературного произведения, разворачивающегося во времени; поэтому это скорее не рассказ и действие, а состояние, а если действие, то в его апогее, победившее, достигшее цели. Это может быть изображение героя, это может быть портрет автора. Возможно, конечно, решение и такое, когда титул занимает целый разворот, и слева будет общий титул издания, а справа частный титул книги.

Но эта роль правой и левой страницы пройдет по всей книге.

Необходимо, чтобы все главные деления книги, как-то: шмуцтитулы, спуски с антетами (заставками) и с заголовками, были бы на правой странице, а большие иллюстрации, глубоко содержательные, требующие сосредоточить внимание, — на левой странице, тогда как иллюстрации текстовые там или тут — на левой или на правой — это в зависимости от текста.

Если могут печататься большие иллюстрации с текстом на обороте листа, то, мне думается, надо предпочесть помещать их на левой странице; но если, как сейчас часто, на обороте иллюстраций ничего не печатается, а остается белая страница, то задача становится трудно разрешимой, так как и белая страница, встречаемая нами на правой стороне, помешает нам идти мысленно в глубь книги.

Внутри книги главную роль играет столбец текста, строящийся из буквенных строк, сплошь проникнутый вертикальным и горизонтальным строем; но в то же время ведь все это на бумаге, которая была чиста и всюду одинакова, и является тем полем, на котором все это происходит; и эту чистую бумагу мы ощущаем на полях, поэтому значительные поля приятны; в спусках и концах текста, где объем полей усиливается, и в белых листах с незначительным содержанием текста впереди и в конце книги, и в титуле и в шмуцтитулах, всюду в книгу врывается как бы воздух, то белое поле бумаги в его первоначальном элементарном виде.

Поэтому мелкие изобразительные элементы, помещаясь на титулах и шмуцтитулах как виньетки, в начале текста как заставки, и в конце как концовки, имеют двоякую роль.

Они подтверждают на чистом поле вертикально-горизонтальный строй столбца, как это часто делает заставка, давая и размер, и горизонталь, и вертикаль; либо как концовка ускоряют переход от текстового строя к свободному полю, не имеющему ни вертикали, ни горизонтали, а иногда как бы ни верха, ни низа. Концовка поэтому и строится как круглая форма, а иногда еще, вспоминая как бы о горизонтальном строе и переходя в чистое поле, строится как треугольной формы кронштейн, что в старинных книгах выполнял сам текст, кончая последнюю страницу косынкой.

На титулах и шмуцтитулах, конечно, тоже очень приятно вхождение в книгу воздуха белого листа, и виньетки могут поддержать это качество титула, но в какой-то мере и учитывать текст и его строй. Важно то, что виньетка никогда не является центром титула.

Вот все, что вкратце можно сказать о книге. Конечно, нужно учитывать различное содержание книги — от этого будет меняться и форма. То, что здесь изложено, типично для художественной литературы.

VI. О ШРИФТЕ

Наша русская шрифтовая система — одна из европейских систем, идущая отчасти от греческой, в выражении и оформлении своих функций очень сильно использует вертикаль и горизонталь со всеми их свойствами. Причем можно сказать, что и горизонталь, как линия равномерного движения, и вертикаль, как ограниченная, остановленная линия, могущая иметь свой определенный внутренний строй и отсюда свой определенный масштаб, выявляют в нашем шрифте все свои основные свойства.

Горизонталь составляет основу строки, функция движения по тексту, в частности по строке, использует свойства горизонтали, ее равномерное движение, и естественно и увлекательно вместе с буквами идет по ней. С другой стороны, вертикаль столбца дает нам и цельность этого столбца, когда мы его воспринимаем статически, и, читая строку за строкой, мы спускаемся по ней все ниже и ниже, и, между прочим, это движение вниз по вертикали, идя как бы против течения, идущего снизу и имея тем самым все время упор, может быть всегда остановлено. (Это подобно тому, как пароход, положим, на реке Оке, идя против течения, легко останавливается и задерживает ход и ссаживает пассажира, а идя по течению, часто отказывается это сделать.)

Но вертикаль со всеми ее свойствами, как ограниченной и масштабной линии, работает в шрифте главным образом как остановка. И в книге вертикаль титула и вертикаль столбца и в букве вертикаль штамба буквы работает как остановка.

Оформление этих двух основных моментов в шрифте и составляет главное, и в этом вертикаль и горизонталь играют первостепенную роль.

Не являются ли буквы тоже сколько-то подлинным изображением тех голосовых жестов, которыми мы припомощи горла, нёба, зубов и языка произносим нужный нам звук?

В этом отношении можно по-разному расценивать гласные и согласные звуки. Гласные гораздо проще по мускульному жесту; тут участвует главным образом голосовая труба, которая либо сжимается, как в звуке «И», либо берется открытая в самой своей глубине, как в звуке «А», либо удлиняется ртом в звуке «О», либо удлиняется губами в звуке «У». Поэтому естественно, что в буквах это отражается.

В буквах, обозначающих гласные звуки, изображается как бы голосовой жест — это ясно в «О», ясно в «У», ясно в «И», если бы изображать его однопалочным; несколько менее ясно в букве «А», а в букве «Е», особенно если нарисовать ее, как «Э» оборотное, как бы в профиль, изображается весь голосовой аппарат — и рот и язык.

С согласными дело обстоит гораздо сложнее, и угадать там изобразительный момент труднее. Но мы, во всяком случае, можем воспользоваться различием между гласными знаками и согласными. Первые у нас в шрифте по преимуществу зияющие, а вторые главным образом строятся на штамбах, кроме немногих, как «З» и «С».

Между прочим, в древних шрифтах существовало значительное различие между гласными и согласными знаками.

В латинском шрифте, писавшемся на памятниках архитектуры, гласные были более широкими и более зияющими, чем согласные, а в древнем славянском гласные, наоборот, сжимались, предпочтение оказывалось согласным, которые вносили в речь как бы цвет, а модуляции гласных могли рассматриваться как количественные изменения; поэтому гласные знаки сжимались, кроме, может быть, «У», а согласные часто были даже очень широкими, как «М» и другие буквы.

Для нашего языка характерно открытое звучание гласных, и поэтому естественно обратить внимание на их различие от согласных и в их графическом написании. Если это сделать, то можно понять и начертание слога как чего-то цельного.

Здесь надо заметить, что иногда стремились в шрифте дать по возможности буквы одинаковой ширины, но в древних шрифтах к этому никогда не стремились, и это было

бы и не на пользу дела, так как выразительность шрифта при общем единстве масштаба, стиля и элементов, как-то: штамбов, дуг и ветвей, основывается на различии букв, на разной их выразительности, и если мы можем не только каждую из них различить друг от друга, то тем более полезно отличить графически гласные от согласных.

Наши согласные знаки вносят в шрифт массу штамбов вертикальных мачт. У нас много букв с одной мачтой, но есть и с двумя, есть даже с тремя — как «Ш» и «Щ»; и даже в гласных мачта занимает некоторое место — как в «И» и в «Ы» и «Е»; и в мягком и твердом знаке, и в двугласных — как в «Ю» и «Я».

Тем более для моделировки строки необходимо использовать зияние гласных в контраст с вертикализмом согласных.

Я уже сказал, что в построении шрифта имела бы очень большое значение работа над графической выразительностью слога, а не только отдельной буквы. Если это сделать, то есть возможность ритму данного слова ответить графическим ритмом букв, с их жестами, зияниями, остановками, стремлением дальше вперед, сосредоточением штамбов в корнях слов, где встречаются несколько согласных, и разрежением в местах гласных знаков, больший воздух в гласных и гласных окончаниях.

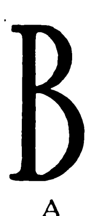
Если мы возьмем букву «К», то на ней очень ясно можно видеть использование мачты как остановки и идущих от нее вверх и вниз жестов ветвей. Композиционное значение этой конструкции в том, что мы, укрепившись в вертикали, в то же время движемся дальше. Жесты идут в диагональном направлении вверх и вниз, буква как бы шагает и подымает руку. Жесты подобны жестам дерева или человека, и диагональное их направление сохраняет за буквой цельность, а горизонтальное движение выполняется сложно, а не примитивно. Если мы к этому знаку присоединим знак гласной «О», а после — «У», то это как бы продолжит жест буквы «К». Жест будет идти как бы от того же штамба и тем самым сделает слог единым организмом. То же можно представить себе и с другими согласными. С некоторыми единство слога будет удачно строиться, с некоторыми менее удачно, но тем не менее, достигнув слоговой выразительности начертаний слова, можно добиться и графического ритма, соответственного словесному ритму.

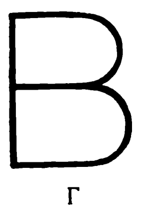
Но перейдем к конструкции шрифта. Шрифт может быть различной конструкции и, кроме того, буква, составляя собой черный силуэт, получает как бы цветовое тело, а та или иная моделировка черного, изменяя конструкцию, в то же время ставит букву в определенное отношение к белому, причем, так как буква моделирует черное, то тем самым моделирует и белое и черное, как бы врастает в белое.

Буква тонет в белом и возникает из белого (буква как бы похожа на муху в молоке). Иначе буква сухо лежала бы на листе в цветовом отношении и как бы могла быть сброшена с листа бумаги.

Различные эпохи и различные стили создавали и различные, в смысле конструкции и цвета, шрифты.

Не уходя слишком далеко в историю шрифта, начнем с XVI века. Книга иллюстрацией тогда имела продольную линейную гравюру или потом медную гравюру, и буква сама часто резалась на дереве или гравировалась на меди. Основой шрифта были штамбы и дуги; штамбы делались с подсечками, что вообще очень существенно в шрифте, так как ограничивает вертикаль, делает ее предметной, не позволяет ей тонуть в белом и превращает штамб как бы в колонну. Причем форма подсечек в это время оканчивалась довольно остро. Штамб как бы вдавливался сколько-то в белый цвет. Такие тонко оканчивающиеся подсечки при не очень толстом штамбе делали некоторый контраст цвета, правда, скрадывающийся при печати, когда при вдавливании буквы в бумагу острые края несколько закруглялись. Шрифт, основанный на таком штамбе, можно назвать объемным, так как он не дает особенно углубляющегося черного цвета, а если подсечки закруглить немного, то и вовсе опредмечивает штамб и придает штамбу хотя и моделирующийся, но как бы единый локальный цвет (рис. 7, А).





А Б В Г

Рис. 7

Мне лично часто, соединяя подобный шрифт с объемным рисунком, в силу разного решения в иллюстрации, приходилось и в шрифте либо больше, либо меньше закруглять подсечку и тем утяжелять букву или облегчать ее в цвете.

Подобный шрифт и дуги строит более или менее правильно, подобно тому как сгибалась бы стальная пружина, и поэтому малые дуги, как, например, в «В» и «Б» и др., займут гораздо меньше места, чем большая дуга «С» или «О».

Моделировка дуг тоже не должна быть очень контрастной, так как тогда, естественно, нарушится единство локального цвета буквы.

Существенно, конечно, где мы прикрепляем дуги или ветки к штамбу. Прикрепляя выше или ниже, мы букве даем определенный масштаб.

Где должна быть талия у буквы «В», и др.?

По-видимому, только не на геометрической середине, так как таковой для вертикали зрительно, собственно, не существует. Талия буквы «В» должна быть выше середины, и, следовательно, верхняя дуга будет меньше, чем нижняя. Момент, насколько выше середины штамба дает, так сказать, талию буквы, решит масштаб буквы, ее стройность или приземистость. И если это определено, то во всех буквах, где талия есть, она должна быть дана на той же высоте. Так, в «В», «Б», «З», «Я», «Ъ», «Ь», «Х» и, возможно, в перемычке букв «Н» и «Ю», но в «Е», «Р» и «Ч» она может быть ниже середины, так как иначе дуги будут очень малы, а язычок в букве «Е», если он ниже, то выразительнее звучит в конструкции буквы.

Все это единое деление вертикали не должно проводиться механически, некоторые вариации допустимы и даже необходимы. Я, правда, сильно задираю вверх талию у буквы «К» и тем самым, может быть, делаю ее слишком стройной, но это ради нижней ветви, которая тогда очень выразительна, а у Дюрера в шрифте буква «К» уж очень головастая.

Надо заметить, что в подобном шрифте, то есть объемном, возможно выделение горизонталей, как, например, в буквах «Н», «Ю», «А»; они могут составлять как бы середину между толщиной штамба и тонкой линией.

Диагональ подъема и диагональ падения хорошо различаются по цвету и, естественно, что легкость соответствует диагонали подъема, а диагональ падения загружается цветом.

Поэтому очень неприятно звучит в нашем шрифте буква «И», изображаемая как перевернутая латинская бука «N».

В объемном шрифте, который можно назвать также классическим, вертикаль и горизонталь соизмеримы. Это подчеркивает особенно строение дуг в таких буквах, как «О» или «С». Надо тоже сказать, что «О», стремясь к кругу, строится все-таки только как широкий овал, а не как круг. И, кроме того, «О» и «С» делаются немного выше других букв, а также «А», если кончается вверху остро.

Есть изобразительные поверхности, созданные вертикально и горизонтально, в которых и вертикаль и горизонталь соизмеримы; горизонталь это как бы та же поваленная вертикаль, а есть поверхности, в которых такой соизмеримости нет. Мы как бы можем создать изобразительную плоскость, оконтурив ее горизонталью и вертикалью, прошив ее всю решеткой из этих линий, получив, таким образом, как бы миллиметровку. Но можно представить себе плоскость, созданную движением вертикали определенного мас-

штаба в стороны направо и налево, причем остановка вертикали справа и слева создает вертикальные границы, а горизонтальные создаются движением концов вертикали. На такой изобразительной поверхности не будет соизмеримости вертикали и горизонтали, это будет как бы непрерывный ряд вертикалей. Такую изобразительную поверхность мы имеем в византийском и древнерусском искусстве и, например, у Греко и некоторых других. (Возможна плоскость, построенная таким же образом горизонталью.)

Перейдем к шрифту, который строится на подобной вертикальной поверхности. Это шрифт XIX века, называемый иногда романтическим шрифтом.

Шрифт наиболее цветной, его штамб довольно широкий, иногда даже очень, имеет тонкие острые подсечки, иногда прямо идущие к штамбу, иногда округляющиеся.

Цвет штамба и дуг очень сильно контрастирует с подсечками и волосными линиями, и поэтому черное, особенно в штамбе, углубляется в бумагу, в белое, и усики подсечек удерживает черное на поверхности (рис. 7, Б). Сравнение буквы с мухой, упавшей в молоко, особенно подходит к этому типу шрифта. Надо сказать, что нажим черного на белое в этом шрифте вызывает большую активность белого, которое то оказывает себя легким и отвлеченным, то кажется очень массивным и все время имеет взаимоотношение с буквой, само меняясь под влиянием черного и меняя в свою очередь черное.

Подобную встречу и взаимоотношение черного и белого мы видим и в ксилографических иллюстрациях в романтических книгах, в иллюстрациях Гаварни, Домье, Гранвиля. И там первый план часто составляет черное, которое облегчается, становится серым и испытывает наступление белого, идущее с заднего плана на нее.

Объемная буква очень предметна. Не то с романтической буквой: она пространственна, она часто очень сжата; ее вертикализм в строении ее дуг делает ее как бы элементом пространственного ряда, а не самостоятельным предметом.

Дуги и ветви в этом шрифте строятся не по естественному изгибу пружины, а как бы сжимаются и сами по себе рядом с вертикальным штамбом создают некий вертикальный узор, как и «О» и «С». Причем тут буквы могут в разных гарнитурах быть шире и уже, выше и ниже, но в одной гарнитуре они подчиняются одному пространственному строю.

Конечно, и в этом типе шрифта возможно уклонение к более предметному типу, который мы встречаем в шрифте эпохи ампира.

Есть еще тип шрифта, используемый часто в XX веке, но и раньше бытовавший наряду с пространственным. Этот тип связан с плакатом, объявлением, с фотографической иллюстрацией и с иллюстрацией фактурной, характерной для плоского кубизма, развившегося в XX веке, и в книге фотомонтажной и детской цветной.

Это шрифт очень цветной, без всяких подсечек, почти не моделирующий черного, а следовательно, и белого цвета и дающий только элемент конструкции (рис. 7, В).

Такая буква тоже теряет в предметности, ей не хватает лица, индивидуальности, и она является как бы только куском материала, что подходит к оптической моделировке серого в фотографии или к фактурам цветной иллюстрации.

Возможна и как бы ей противоположна скелетная буква, где уже совсем нет моделировки черного и белого, а есть ровные линии, которые чертят схему буквы (рис. 7, Г).

В этих двух типах шрифта дуги часто теряют всякое воспоминание о пружине и часто квадратятся.

Вот, собственно, основные типы шрифта. Возможны какие-то средние между ними, как бы гибридные типы.

Как в архитектуре, так и в шрифте, так силен архитектонический и структурный момент, что всякое искание совершенно нового, как бы не традиционного, ведет к тому, что появляются такие стили, как стиль модерн в архитектуре и в шрифте. В шрифте это ведет к тому, что буква искажается, талия ее задирается либо невероятно высоко, либо невероятно низко, и буква уродуется. В шрифте, как и в архитектуре, возможно искать новое, только развивая ту классическую основу, которая обусловливает строй шрифта,

и искать большей функциональной выразительности в тех же основных качествах шрифтового строя. Уйти от штамба, от дуг, от вертикали и горизонтали в шрифте труднее, чем в архитектуре от колонны или пилястра, или столба, так что своеобразные ордера живут в шрифте, повторяясь и варьируясь.

Отсюда может возникнуть вопрос, можно ли соединять разные гарнитуры, как в архитектуре разные ордера?

По-видимому, возможно, но родственные. В этом отношении мне кажется неправильным, когда в гарнитуре классического шрифта мы имеем жирный и полужирный варианты.

Объемный или классический шрифт крайне предметен, имеет ясно выраженную свою горизонталь и вертикаль и свой масштаб, а когда в жирном варианте или в более крупном кегле буква сжимается, то масштаб тем самым нарушается. Поэтому и соединение объемного шрифта с пространственным невозможно, но соединение, например, объемного со скелетным шрифтом, повторяющим те же пропорции, возможно вполне, а также возможно и часто встречается соединение в пространственном шрифте шрифтов разного масштаба, разных пропорций и введение в композицию наряду с пространственным фактурного плакатного шрифта. Это часто можно видеть в титульных композициях романтической книги.

Я уже говорил о связи шрифта с иллюстрацией. Можно еще подробнее остановиться на этом вопросе.

Когда у вас в композиции буква классического типа, которая живет на листе как существо, жестикулирует, движется, то, рисуя иллюстрацию, даешь и фигурам жить на этой же поверхности листа, на этом пространстве, вместе с буквой. Непосредственного фона у фигур нет — вся иллюстрация состоит из предметов, одинаковые свойства объединяют и буквы и фигуры. Фигуры моделируются светом и тенью, так же и шрифт; собственно классический объемный шрифт дает в общем светотеневое впечатление в отношении черного и белого.

Иначе с пространственным шрифтом. Там очень трудно непосредственно в белое поле ввести фигуру; обычно в романтическую книгу вводится фигура или фигуры с фоном, и все изображение не кончается собственно рамой, а пейзаж постепенно сводится на нет и наружу дает край тонкий и лежащий непосредственно в уровне бумажного листа, так что иллюстрация строится как бы линзообразно: в середине глубина, а к краям она сходит на нет.

Но возможно и соединение иллюстрации со шрифтом и через раму в собственном смысле.

Соединение плакатного шрифта с силуэтным изображением, конечно, тоже законно.

И всегда в иллюстрациях важно выдерживать стиль шрифта и изображения.

Дальше остановимся на шрифтовых композициях.

Прежде всего, как строить отдельное слово? Слово часто в титуле составляет всю строку, а иногда и все содержание титула. Это обусловливает к нему особый подход. Мы, рисуя слово, можем учесть в нем корень, подъемную гласную или предлог и окончание. И, учитывая все это, можем отчасти усилить нагрузку цвета и тесней построить буквы, дающие корень слова, а начало и особенно конец разрядить и облегчить в цвете, а иногда развить это так, что слово уже не будет держаться только строки, но жить на всем листе, как жил бы вензель или что-либо подобное.

Такое же отношение может быть к слову и в строке, где оно входит в целую фразу, но более осторожное.

В титуле это может помочь подчеркнуть главную ось, вокруг которой обычно строится титул. Титул может быть простой, одноосный, но можно его усложнить введением новых групп шрифта и новых осей, подчиненных главной оси. Основная ось может как бы двоиться и даже троиться.

Это все, по-видимому, что могу я вкратце сказать о шрифте, о том, как я его понимаю и как я его практически осуществлял.

В конце мне хотелось коснуться русского древнего шрифта, устава и полуустава.

Наш шрифт сегодняшний строится во многом сходно с западным классическим шрифтом. Но западный шрифт типа antiqua с зияющими гласными, с круглыми дугами, с выносными элементами в строчном тексте дает очень часто красивое светотеневое впечатление с разнообразно сияющим белым в строках слов. Наш же шрифт во многом исходит из древнего русского шрифта и поэтому не имеет почти выносных элементов и сохраняет массу штамбов у букв, которые в западном шрифте штамбов не имеют. Отсюда в наш шрифт входит цветовой принцип, свойственный древнерусскому уставу, и цветовая тенденция смешивается со светотеневой. Иногда возникает мысль вернуть шрифт к цветовому принципу, взяв что-то от древного шрифта; или, наоборот, усилить в нем светотеневой принцип. Но это такой сложный и специальный вопрос, что, продолжая о нем думать, я не решаюсь сейчас на нем подробно останавливаться.

VII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В предыдущих главах я пытался теоретически обосновать свои взгляды на искусство книги, а дальше приведены некоторые примеры из моей практики.

В азбуке, которую я награвировал в 1948 году, я как бы подытожил свои шрифтовые работы: особое отношение к гласным и согласным знакам, работа над цельностью и выразительностью графического изображения слога.

Можно заметить, что поставленные в алфавитном порядке буквы не дают гармонического впечатления, и, только будучи использованы для написания слов и имея задачей передать слоговой ритм этих слов, сочетания их становятся ритмичными. Шрифт тут только титульный, так как в гравюре мне мало приходилось использовать строчной.

В титуле к Мериме «Письма из Испании» видно одно очень важное качество гравюры. Когда скульптор рубит из камня и, вырубая целые куски, вводит в скульптуру воздух, эти куски камня не уничтожаются бесследно, а преобразуются в пространство, составляющее с фигурой одно целое. То же самое в гравюре. Работаешь над доской, над силуэтом букв и, вынимая черное, вводишь белое, и тем не менее ощущение, что здесь было черное, остается. Белое как бы залило черное, остались острова, которые ему сопротивляются, идет пластическая борьба между черным и белым, и в результате пластичность черного и белого; но черное помнит, что оно было куском.

Заставки и концовки к Б. Пильняку, М. Пришвину — примеры черного пластического силуэта. Так, концовка с лебедем дает пример своеобразной рамы; черное пятно, довольно массивное, внутри становится воздухом, пространством, в котором летит лебедь.

В моих обложках и титулах разные варианты шрифтов объемного типа и частично, в титулах к Пушкину, пространственного. В них видна работа над изображением слова как в цельном графическом организме, живущем на листе. Иногда это удачное решение, иногда — не совсем, но я здесь привожу это как искания.

Большинство титулов имеет много осей, эпиграф или особые сведения, или виньетку: они образуют новые оси, но все-таки подчиняются главной оси обложки или титула. Характер виньетки должен быть связан с характером букв, и наоборот.

Во всех этих работах, особенно потому, что они сделаны гравюрой, я всегда очень следил за пластичностью белого. На титуле часто очень немного остается черного: название, автор, издательство, виньетка; воздуху введено очень много, но тем не менее должна остаться память о черной доске, и черное уходит как бы под белое, и черное и белое все время разное — то легкое, то массивное, и строки — то тонут в белом, то побеждают его.

Когда же случалось, что белое теряло массивность и тем самым пластичность, я считал работу неудачной.

Среди моих титулов есть выполненные как бы древним славянским шрифтом — это в связи с темой книги. Это очень интересная область шрифта, но относительно нее сейчас сказать что-либо трудно. Надо только отметить, что это, конечно, не буквальный перенос древнего в нашу книгу, а попытка понять основные свойства древнего шрифта и новое использование их в нашей современной книге.

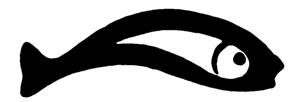
Заглавные буквы к Анатолю Франсу «Рассуждения аббата Жерома Куаньяра» гравированы мной в 1918 году. Шрифт здесь классического типа. Изобразительные моменты стремятся в этих инициалах сочетаться с конструкцией буквы и в то же время — подложить под букву белый цвет, который поэтому прижимается черной буквой, составляющей первый план в изображении. Буквица к гоголевской повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» решена совсем по-другому. В ней интересно, пожалуй, заметить разное черное — в букве «С» более плотное, а в фигуре Шпоньки более воздушное.

В титулах к сочинениям Проспера Мериме очень предметное и объемное изображение сочетается с объемным же и предметным шрифтом; таким образом, то и другое живет одной общей жизнью на листе. Они разного времени, и шрифт несколько меняется.

Шмуцтитулы к лирике Пушкина решены пейзажем, и шрифт, в котором сочетаются скелетного типа строки со строками более цветного шрифта, несколько пространственного характера, должен помогать пейзажу, подчеркивая пространственность изображения.

Цветная строка поддерживает первый план, а тонкие буквы второй строки дают воздушность и глубину и вызывают пластичность белого как воздуха, который и далеко и близко.

Приведенные примеры не составляют всей моей работы по шрифту — она гораздо обширнее, но, во всяком случае, то, что здесь представлено, характерно для меня на протяжении более чем тридцати лет моей работы. Тут есть опыты, которые не совсем оправдались в дальнейшей работе, но что касается общей тенденции, общего подхода к решению шрифта и шрифтовых композиций, я и сейчас считаю его правильным и ведущим для меня к новым интересным возможностям.



В. А. ФАВОРСКИЙ. Б. Пильняк. Рассказы, «Федерация», 1932. Концовка









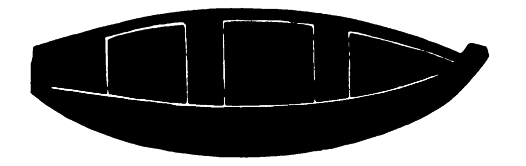
В. А. ФАВОРСКИЙ.
А. Франс. «Рассуждения аббата Куаньяра» Буквицы. 1918



В. А. ФАВОРСКИЙ. Авантитул. Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1925







В. А. ФАВОРСКИЙ. Б. Пильняк. Рассказы,
«Федерация», 1932. Заставки и концовка

А. С. ПУШКИН



ДОМИК
В
КОЛОМНЕ

WF

1929
РОДК

В. А. ФАВОРСКИЙ. Обложка. 1922, 1929



В. А. ФАВОРСКИЙ. Б. Пильняк. Рассказы.
«Федерация», 1932. Заставка



В. А. ФАВОРСКИЙ.
Н. Гоголь. «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».
ГИХЛ, 1931. Буквица



В. А. ФАВОРСКИЙ. Переплет. 1932

АБВГДЕЖЗИ
КЛМНОПРС
ТУФХЦЧШЩ
ЪЫІЬЭЮЯЙ

РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ КНИГА И ГРАВЮРА

В. А. ФАВОРСКИЙ. Алфавит

В. КОНАШЕВИЧ

ОБЛОЖКА ДЕТСКОЙ КНИГИ

ТО, ЧТО Я СЕЙЧАС ПРОЧТУ, вряд ли можно назвать «докладом». Вы, может быть, думаете, что если мне иногда удаются обложки, то я владею какими-то секретами этого дела. И стоит мне только подумать, и я в состоянии буду предоставить на общее пользование ряд правил или законов, по которым легко и просто построить обложку любого назначения. Однако, как я ни думал, но, кроме нескольких общих, мало оригинальных и довольно расплывчатых мыслей, ничего предложить вам не могу.

Приемы построения обложки вообще настолько разнообразны, что не только перечислить их все невозможно — затруднительно даже свести их к нескольким, пусть даже многим, типам. В самом деле: всякий художник во всяком отдельном случае стремится создать что-то новое. Хочет, чтобы обложка новой книги не напоминала старых обложек, чтобы придумана и скомпонована она была не по испытанным, заезженным приемам.

Компонуя обложку для детской книги, художнику приходится оперировать тремя элементами, из которых обычно слагается обложка. Это — во-первых, надпись, название книги; во-вторых — картинка, рисунок, раскрывающий содержание книги, и в-третьих — декоративные элементы. Эти декоративные элементы служат не только для украшения, но главным образом для связи в одно целое всей композиции обложки.

Характер обложки, то есть количественное и композиционное соотношение частей, ее составляющих, их живописная и графическая трактовка — все это определяется содержанием и назначением книги. Следовательно, в зависимости от того, что заключает в себе книга и к кому она адресована, изменяется характер частей, входящих в композицию ее обложки, и количественное их соотношение. Так, для сказки, предназначенной для малышей, вся обложка — картинка; а рисунок переплета научно-популярной книги может слагаться только из шрифта и декоративных элементов. И так далее. Казалось бы, что это настолько ясно и элементарно, что разумеется само собой и не стоит об этом говорить. Однако встречаются обложки, которые не вполне соответствуют содержанию или назна-

---

Доклад В. Конашевича был прочитан на заседании Художественного совета Детгиза в Ленинграде в декабре 1955 г. Просмотрен и дополнен автором.

чению книги. Назову два примера не детских по типу оформления книг — «Болгарские народные сказки» (Гослитиздат, 1951, художник В. Таубер) и Л. Толстой «Детство, отрочество и юность» (Детгиз, 1946, художник В. Зенькович). Обе книги в темно-зеленом, почти черном переплете с наклейками. Здесь близкое по характеру оформление на книгах, сильно различающихся по содержанию, направленных в адрес читателей разного возраста. Наклейка на переплете «Болгарских народных сказок» сопровождается обрамлением и надписью — все в темных тонах; на самой наклейке одна из двух изображенных на ней фигур, на четверть срезана. Кажется, будто эта картинка вырезана из какой-то большой композиции.

Есть такая старая пословица: «По одежке встречают, по уму провожают». Она целиком относится к книге, к детской в особенности. Внешность книжки по первому впечатлению, по первому взгляду должна привлечь маленького читателя, пообещать ему что-то очень интересное, чтобы у него явилось желание раскрыть книжку, прочесть ее, посмотреть в ней картинки. Чем же обложка должна привлечь внимание маленького читателя?

Прежде всего неожиданностью, остротой композиции и цветовой гаммы. Обложка, скажем попросту, должна быть красива. Не надо только понимать красоту как пестроту, нагромождение всякой всячины, как неорганизованную яркость красок. Чем проще и яснее композиция обложки, чем она — скажем недавно еще одиозное слово — декоративнее, тем она ближе к цели. А цель ее — привлечь внимание ребенка, понравиться ему еще издали.

Когда же он возьмет книжку в руки, то, конечно, больше всего его заинтересует рисунок на обложке. Уж если картинка такая красивая и интересная, как же много интересного внутри книжки!

Однако, на мой взгляд, рисунок на обложке должен только намекать на содержание книжки, но никак не раскрывать его полностью. На моей обложке к сказкам бр. Гримм «Семеро храбрецов» и «Умная Эльза» (Детгиз, 1955) изображены все действующие лица обеих сказок, но совсем не в тех взаимоотношениях, как в сказках. На обложке умная Эльза угощает храбрецов пивом, которое нацедила из бочки в погребе, а в книжке они из разных сказок и вовсе не встречаются. Таким образом: хоть все персонажи сказок здесь и показаны на обложке, чтобы заинтересовать читателя, но содержание сказок не раскрыто.

Большой неловкостью было бы со стороны художника изобразить на обложке, скажем, основное событие сказки или повести. Неинтересно уже и читать книжку, если известно, что́ там произойдет, чем все кончится, если все самое интересное и существенное уже рассказано на обложке. Такая книжка, на обложке которой раскрыто все ее содержание, напоминает мне те завернутые в бумагу пакеты на полках хозяйственного магазина, к которым сверху привязаны вилка, или дверные петли, или еще что. Не надо и разворачивать такой пакет: уже известно, что в одном вилки, в другом ножи и т. д.

В отношении цвета и композиции обложка книги имеет нечто общее с плакатом. Назначение плаката — выделиться из всего бытового окружения и тем привлечь внимание всякого. Чем это может быть достигнуто?

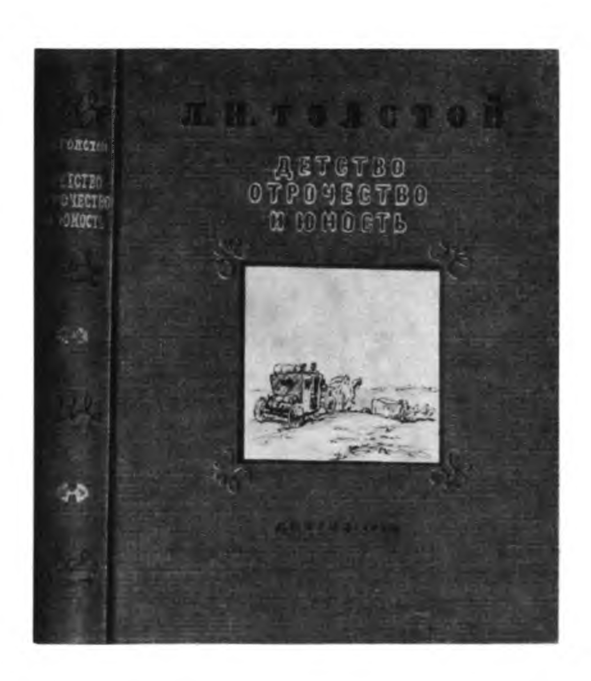
Только остротой замысла и неожиданностью цветового решения, которое вырвет его из всего, что рядом. В плакате неуместно нагромождение многих подробностей, разработка деталей, так как он рассчитан на очень краткое воздействие. Если содержание плаката должно раскрываться сразу — отсюда его лаконичность, — то книжку, обложка которой (подобно плакату) привлекла внимание издали, берут в руки и разглядывают. Следовательно, рисунок на обложке рассчитан и на длительное воздействие. Потому он может быть сложнее, содержательнее.

Для самых маленьких рисунок на обложке самое важное, самое интересное и самое привлекательное. Остановимся на нем.

В нашей практике установилось само собой, что рисунок на обложке не есть просто вынесенная из книги на ее поверхность иллюстрация. И если это делается иногда, то это



В. М. КОНАШЕВИЧ. Обложка






В. В. ЗЕНЬКОВИЧ. Переплет.
Детгиз, 1946

В. И. ТАУБЕР. Переплет.
Гослитиздат, 1951

плохо. Обложку нельзя трактовать как страницу книги, хотя бы потому, что книжную страницу никто не рассматривает издали, а читает и смотрит, держа книгу в руках. Закрытой же книгой мы любуемся и издали. Потому рисунок на обложке должен нести бо́льшую декоративность, чем рисунок, связанный с текстом.

На страницах книги рядом с литературным текстом мы допускаем рисунок объемный и пространственный, следя только за тем, чтобы все предметы на нем были изображены полностью, целиком; чтобы край рисунка не резал ни одного предмета, как это случается в станковой живописи, где рамой срезаются люди и вещи и снизу и с боков. Следим, чтобы нарисованные люди и животные не накладывались друг на друга. Все это диктуется стремлением сделать рисунок возможно более ясным и доступным ребенку. В рисунке на обложке этого недостаточно. Рисунок на обложке введен в общую ее композицию и должен быть строго подчинен общему графическому замыслу и композиции обложки. Иначе он ее развалит, уничтожит как организованное целое.

В рисунке на обложке не только все предметы (люди, животные, деревья) должны быть изображены полностью, как мы этого требуем вообще от картинки для детей, но само пространство, в котором они размещены, должно быть ограничено, замкнуто, должно заканчиваться тут же, на обложке. Или пусть этого пространства вовсе не будет, пусть предметы лежат на белой бумаге или окрашенном плоском поле.

Когда мне случается на обложке изобразить пейзаж, я стремлюсь, чтобы он был со всех сторон заключен предметами — зверями, деревьями и т. д. За ними пейзаж не продолжается и не может быть продолжен в силу самой композиции.

Как-то в Москве, в Детгизе, мне показали обложку, которая, по-видимому, нравилась, и спросили мое мнение.

— Какая же это обложка? — сказал я: — Здесь изображен пейзаж, который можно продолжить и вправо, и влево, и вверх, и вниз. Он кончается только потому, что кон-

чается поле обложки. И на этот пейзаж, куда попало, шлепнут плохо нарисованный шрифт. Это еще не обложка!

Там же я видел обложку, где надпись идет прямо по штанам нарисованного на обложке мальчика. Шрифт по своей натуре и происхождению вещь плоская, двухмерная. Наложение шрифта на объемный рисунок совершенно противоестественно. Это самый порочный прием, какой только можно придумать.

Вообще вопрос, куда на книжке поместить надпись и как ее сочетать с картинкой, не так прост. Часто эту надпись, если на книжке изображен пейзаж, помещают на небе, которое представляется свободным местом, удобным для помещения шрифта. И это нельзя считать удачным. Надпись в таком случае кажется висящей в воздухе. Так или иначе вещь, лишенная объема, входит в пространственную композицию. Это нелепо!

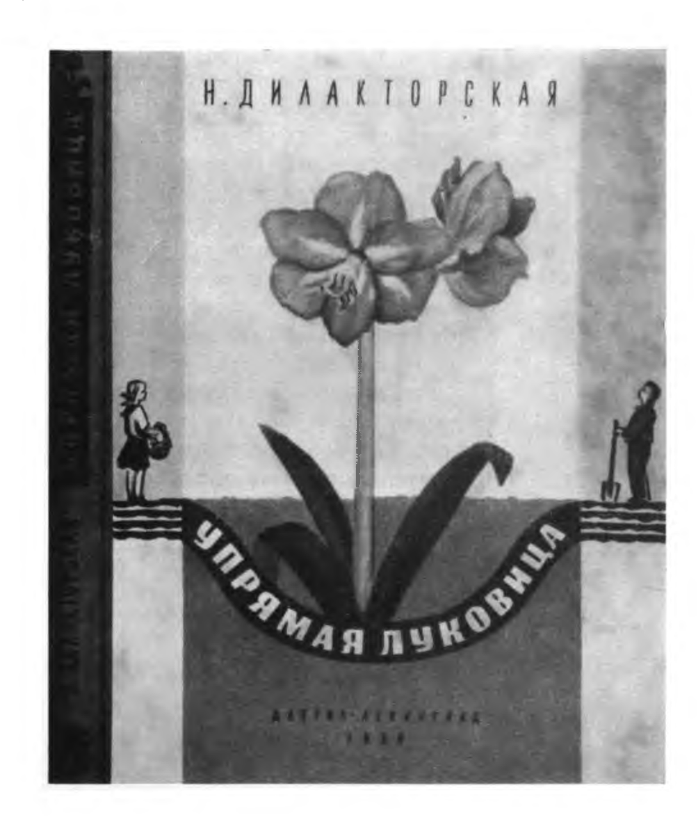
Когда мне случается изобразить на обложке пейзаж и приходится сочетать его со шрифтом, я выхожу из затруднения так: изображаю какой-нибудь картуш, цветной флажок или что-нибудь подобное, на чем и рисую шрифт. Если этот картуш и кажется вещественным, то шрифт, на нем нарисованный, остается на плоскости. Эта таблетка или картуш с надписью, возможно, кажется чужой пейзажу вещью, хоть внешне и связан с ним композиционно. Может быть, это не лучшее решение, но другого пока я не могу придумать. Так же делает и Ю. А. Васнецов. А он обладает чувством декоративности в высшей мере.

Впрочем, должен сказать, что в таких случаях, когда надпись приходится сочетать с пространственным рисунком, я испытываю меньше затруднений, чем кто другой, потому что в моих картинках, в особенности предназначаемых для обложки, пространство обманное, не настоящее. Если я придерживаюсь в известных пределах линейной перспективы, то воздушная перспектива в таких моих пейзажах, как правило, отсутствует.

Удаленные предметы обычно окрашены у меня так же интенсивно, как и предметы на переднем плане. Кроме того, не всегда в моих рисунках можно определить, с какой стороны свет. Правда, я всегда все предметы притеняю с одной стороны, чтобы дать им объем, но не всегда делаю это одинаково: иногда выходит так, что один предмет на рисунке освещен справа, другой слева. Это делается не намеренно: просто иной раз удобнее, более с руки положить тень слева, а другой раз справа. Это тоже несколько усугубляет условность пространства. Словом, вольно или невольно, делается все, чтобы пространство не было глубоким, чтобы не нарушалась плоскость поля обложки.

Иногда шрифт помещают не вверху обложки, а внизу, под картинкой. В таком случае надпись на книге превращается в подпись под рисунком. Считать такой прием вполне порочным, может быть, не следует, хотя бы потому, что в искусстве нет ничего запретного. Можно все — если сделано талантливо, и нельзя ничего — если сделано бездарно. Последнюю фразу я вписал сюда после того, как видел одну очень хорошую обложку с надписью внизу. Это — обложка для книги Н. Дилакторской «Упрямая луковица» (Детгиз, 1956, художник В. Зенькович).

Название книги здесь помещено внизу, на ленте, которая прочно вкомпонована в общую декоративную затею, чем и оправдано место надписи внизу. Тем не менее такой прием, расположение шрифта под рисунком внизу, нельзя считать освященным традицией. Обычно в композиции титула и



В. В. ЗЕНЬКОВИЧ. Переплет. Детгиз, 1956

полосы со спуском принято загружать больше верх страницы, помещая вверху более крупные шрифты или рисунки. Наш глаз привык к этому и не терпит обратных построений — загруженных внизу и облегченных вверху. Вот почему и на обложке нам привычнее видеть написанное крупно название книги вверху, над рисунком, а не внизу!

Однажды впереди меня по улице (это было в дачном поселке под Ленинградом) шла женщина с ведерком и с пачкой каких-то объявлений под мышкой. Она расклеивала эти объявления на телеграфных столбах и заборах. Я подошел к столбу и с удивлением увидел, что объявление наклеено кверху ногами. Я пошел за этой женщиной дальше: оказалось, что все свои бумажки она клеит в таком перевернутом виде. Это прежде всего говорило о том, что женщина эта неграмотная. Но, мне казалось, неграмотному человеку все равно, как повернуть печатный листок. Почему же всякий раз она поворачивает их непременно вверх ногами? Когда же я прочел текст этих объявлений, я понял, в чем дело. Он начинался с ряда пунктов: «Ввиду того-то и того-то...» и т. д. Внизу вывод из всех этих пунктов, в котором заключалось, не помню уж какое, обязательное постановление. Все пункты выше были набраны мелким шрифтом, а две строки внизу — очень крупным и жирным. Так вот: эта неграмотная женщина, очевидно, привыкла видеть газеты в чужих руках и объявления на столбах с крупным заголовком всегда вверху и решила, что эти две жирные строки внизу и есть как раз начало текста.

Но все-таки я не считаю непреложным законом, как уже сказал, обычай помещать надпись вверху, хоть у меня самого, насколько я могу вспомнить, никогда не поднималась рука поместить надпись внизу обложки. Пример неудачного помещения шрифта внизу обложки — книга А. Батрова «Завтра океан» (Детгиз, 1954, художник Е. Расторгуев).

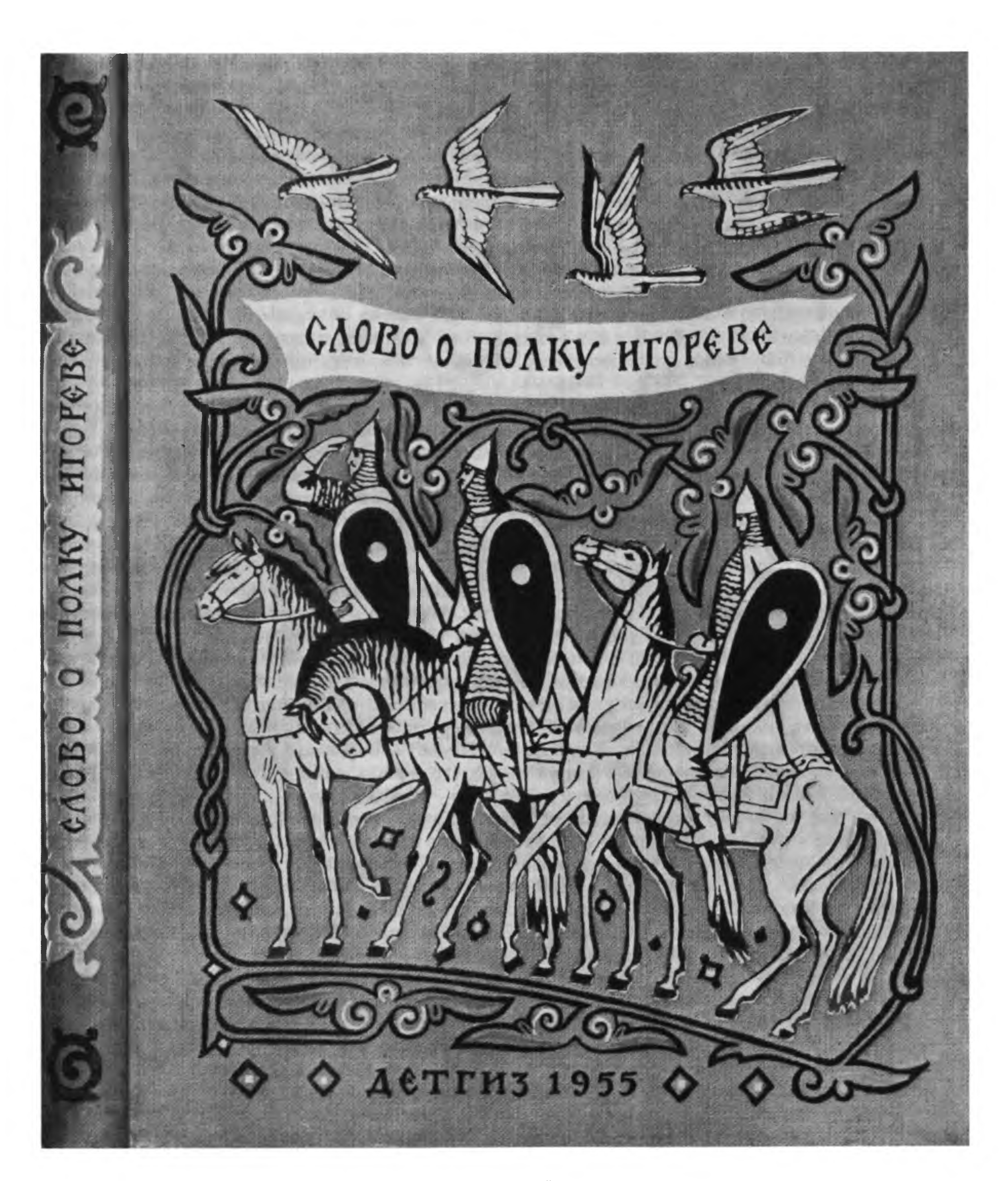
В заключение разговора о надписи на обложке несколько слов о самом шрифте, о его характере.

Буква — вещь честная, упрямая, начертание букв — нечто давно установившееся. Конечно, интересно изобретательство и в этой области. Однако все выдумки в этом направлении не должны переходить известных границ. Не следует выдумывать шрифты вычурные, коверкающие буквы; шрифты неудобочитаемые; делать буквы из фигурок зверей, из веточек, елочек и проч. Я особенно предостерегаю от всего этого, потому что сам когда-то в прошлом отдал большую дань издевательству над русским алфавитом, о чем теперь весьма сожалею.

Как видите, в том, что я до сих пор говорил, мало четкости, определенности. Трудно ставить художника в определенные рамки, давать ему рецепты на все случаи жизни. В конце концов, вопрос о сочетании всех элементов обложки в одно композиционно стройное целое, так же как и характер этих элементов, решается художником всякий раз заново. Художнику, следовательно, предоставляется большая свобода.

Чтобы эта свобода не увела художника с правильного, верного пути хорошей традиции на путь пустого украшательства, плохих приемов и дурного вкуса, необходимы некоторые условия. Первое из них — культура. Второе — чувство декоративности.

Что же такое культура? В нашей области, как, пожалуй, и во всякой иной, она создается традицией. Это есть бесконечная преемственность. Никакая культура ни в какой области не может возникнуть вдруг, из ничего. Если полтавские и гуцульские гончары лепят и расписывают свои глечики и макитры с незапамятных времен, передавая навыки от отца к сыну, от сына к внуку, то приемы их мастерства постепенно совершенствуются; в их творениях выживает только ценное и отбрасывается, забывается все пустое, чуждое и случайное. Так создается культура в их искусстве. Так же создавалась культура и в области книжного искусства: путем преемства, путем традиции. Мне могут сказать, что традиция может быть хорошей, может быть и плохой. Совершенно верно: может быть и плохой. Плохая традиция, разумеется, не создает культуры, а закрепляет на более или менее длительное время предрассудки и безвкусие. Плохая традиция не живет долго. Это только случайные вспышки дурного вкуса. Они могут только задержать на время нормальный



В. А. **ФАВОРСКИЙ.** Переплет

путь искусства. Что же может предохранить художника от увлечения дурным? Только воспитание. Только воспитание, полученное в школе или созданное влиянием среды, помогает художнику отличить дурное от хорошего и следовать в своем творчестве этому хорошему, избегая дурного.

Когда-то от первопечатных книг, в которых уже сказались традиции книг рукописных, и до изданий первой половины XIX века включительно тянулась цепь навыков и приемов, которые, закрепляясь традицией, понемногу становились законами. В течение трех приблизительно веков эта цепь была непрерывна. Много отмирало старого, вливалось новое, но это была одна линия, одно поступательное движение. Мы все прекрасно знаем, какова была книга на протяжении этого времени — на Западе и у нас. Но вот наступают последние десятилетия XIX века и с книгой творится что-то неладное, начинается какая-то свистопляска. Отметаются все традиции и законы. Теперь стремятся организовать книгу в целом, и в особенности обложку, как можно почуднее, повычурнее, необычнее. Это совпало с чудачествами и в архитектуре. Там это называлось «стиль модерн». Но в книге не было вовсе никакого стиля, ибо все эти кривляния никак не подведешь ни под какие правила.

Мне очень хотелось показать здесь некоторые образцы обложек и титульных листов того времени. К сожалению, раздобыть этот материал мне не удалось. Теперь легче найти книгу XVIII века, чем издания конца XIX. Укажу кое-что на словах. Это хотя бы обложки юмористических журналов («Стрекоза», «Осколки»), обложки художественной литературы, романы и сборники рассказов. Хотя бы первые книжки Чехова. Например, обложка к книге «Пестрые рассказы», рисованная архитектором Ф. Шехтелем.

И все-таки здоровые традиции в конце концов побеждают. С началом XX века начинается возрождение искусства книги. У нас в России, точнее в тогдашнем Петербурге, это совпало с началом деятельности группы художников так называемого «Мира искусства». Пора уже сказать правду и признать заслуги этой группы художников, которые повели борьбу с разнузданностью в оформлении книг. Воскресив старые традиции в создании книги, они сами сделали очень много в этой области. Их достижениями, надо признать это, мы питаемся до сих пор. Конечно, мы не слепые подражатели. Мы творчески продолжаем старую, воскрешенную в начале нашего века традицию, критически относясь к некоторым ее уклонам. На основе этой старой русской традиции мы создаем нашу современную, советскую книгу. Так обстояло и обстоит дело у нас в Ленинграде.

Несколько иначе сложилась история книжного оформления в Москве. Там не было одной ясной линии, опирающейся на традицию, восходящую к давним временам. Там боролись два течения. Первое из этих течений, правда опиралось на традицию, но не давнюю, а идущую от тех установок и вкусов конца прошлого века, которые я охарактеризовал уже выше. Одной из этих установок было убеждение, что красота — в обилии украшений. Чем больше всяких украшений, тем красивее. В конце XIX века это сказывалось во всем: в обстановке квартир, в самой архитектуре зданий, в отдельных вещах домашнего обихода, в дамских нарядах. Платья женщин расшивались аграмантом, стеклярусом, кружевами и бантами. Не говоря уже о цветах и драгоценностях: браслетах, кольцах, брошах, кулонах — и все в крайнем изобилии. Такое же чрезмерное украшательство сказалось и в некоторых московских изданиях. Вспомните роскошные переплеты времени Н. Ильина. Тут и блинт, и конгрев, и золото, и эзерфоль всех цветов! В нарушение всех хороших книжных традиций и нормального использования полиграфических возможностей книги иллюстрируются вклейками — цветными и фототипическими или смешением (в одной книге) всевозможных способов печати.

Это бестолковое украшательство вместо подлинного искусства теперь уже почти в прошлом. Но на некоторые уж очень вопиющие пережитки старого я укажу. Сытиным и Сойкиным когда-то издавалась литература для народа. В некоторой своей отрасли такая литература исстари получила название лубочной. Для этих народных книжек созда-

лось особое оформление — на «простой народный вкус», как казалось издателям. Это были плохо нарисованные картинки во всю обложку книжки — картинки аляповатые, грубые и бестолково красочные. Словом, лубочные, как принято стало их называть.

Подобные картинки мы можем видеть и посейчас (писано в 1955 г.) на обложках — к примеру, журнала «Мурзилка». Правда, они теперь отличаются неизмеримо бóльшим мастерством, особенно если их делает большой мастер, что часто случается.

Сейчас я попытаюсь объяснить, почему подобные картинки я считаю неуместными не только на обложке, но и в детской книжке в качестве иллюстраций. Позвольте начать несколько издалека. Импрессионизм, которым отмечено наше искусство (я разумею живопись) конца прошлого века, уже давно изжил себя. Это не значит, конечно, что нам теперь уже совсем чужды и непонятны пейзажи, скажем, Клода Моне и Писсарро. Нет: мы ими любуемся с той же радостью, как и пейзажами Клода Лоррена, Боттичелли и Филиппино Липпи. Они стали достоянием истории, а все, что стало историей, все нам, так сказать, дано в нашем сознании и памяти. Но видим, воспринимаем окружающий нас мир мы уже иначе. Как нам ни чужд теперь импрессионизм, следы его можно заметить и в нашем реалистическом искусстве. Он скользит, правда, только по поверхности нашего искусства, оставив след, пожалуй, только во внешнем приеме широкого мазка, широкой, размашистой живописи.

Вот как раз эта широта живописного приема (которая у нас народилась как реакция против четкого, сухого и, как тогда казалось, мертвого академизма Брюллова) — эта широта иногда делает форму несколько расплывчатой, недостаточно четкой. А как раз четкость, ясность, законченность совершенно необходимы в детском рисунке. Я не стремлюсь этими словами утвердить какую-то сухость или натурализм в детском рисунке. Для того чтобы уяснить, в какой мере рисунок, предназначенный ребенку, должен быть ясным и четким, сделайте такой опыт. Возьмите листок бумаги достаточного размера, чтобы прикрыть полностью испытуемый рисунок; сделайте в этой бумажке небольшое круглое или квадратное отверстие сантиметра два в поперечнике и накладывайте это окошечко на разные места рисунка. Если всякий раз вы можете легко угадать, что такое вы видите в свое окошечко («вот это согнутый локоть руки в рукаве, это часть лица, это кусок ствола дерева и т. д.»), значит, рисунок вполне ясен. В рисунке не должно быть «пустых» мест, не заполненных никаким иллюстративным содержанием.

Другое течение в московской книжной графике, в частности во внешнем оформлении книги, отмеченное высокой культурой и серьезным знанием полиграфического искусства, связано с работой в книге ксилографов: В. Фаворского, А. Гончарова, Н. Пискарева и других, о которых мне говорить много не приходится, так как в детской книге они почти не работают, оказывая, однако, большое культурное влияние на многих художников, работающих в детской книге. Не могу не помянуть все-таки великолепный переплет к «Слову о полку Игореве», сделанный В. Фаворским: это вершина, до которой никому из нас не дотянуться.

Я говорил уже о присутствии в композиции обложки декоративных элементов, разумея под этим тот или иной орнамент в зависимости от содержания и назначения книги. Орнамент в виде ли рамки, более или менее развитой, или линеек, углов и т. д. Все эти украшения употребляются художником, как я уже говорил, главным образом для того, чтобы связать композицию обложки в одно целое. Больше того, что такой орнамент должен соответствовать духу, содержанию книги и стилю ее оформления, о нем ничего не скажешь.

Теперь я хочу сказать несколько слов о декоративности вообще, одинаково присущей и орнаменту и рисунку, помещенному на обложке, и шрифту. Я понимаю здесь декоративность как наивысшую организованность и стройность в размещении всех элементов обложки в пределах ее поля. Мне когда-то случилось написать статью о выставке Николая Андреевича Тырсы. В ней я говорил о декоративности так: «Произведения Тырсы

все в достаточной мере декоративны; и это не в укор; в этом их сила. Признаки декоративности непременно присутствуют в каждом настоящем произведении искусства. Посмотрите ну хоть на какую-нибудь картину Рембрандта; отойдите от нее подальше, так, что содержание картины уже не будет читаться ясно. И все-таки вы не примете картину за беспорядочно размалеванный холст, вы заметите, что цветовые пятна на холсте организованы в стройную систему, находятся в каком-то равновесии, созданном намеренно. Это и будет та декоративность, о которой я говорю»[1].

Я привожу эту выписку из своей старой статьи потому, что сейчас я говорю именно о той декоративности, которую разумел тогда. И которая есть не что иное, как крепкая слаженность всех отдельных частей композиции в одно целое. Законов такой декоративности, которые можно было бы применять во всех случаях, нет. Но должно быть чувство декоративности, которое надо в себе развивать, если есть желание делать хорошие книжные обложки.

В заключение мне остается сказать несколько слов о цветовом содержании обложки, к которому я хочу применить понятие колорита. Колоритом мы обычно называем цветовой строй живописного произведения. И в таком смысле говорим о темном и светлом колорите, о мрачном или радостном, о теплом или холодном и т. д. Хорошим колористом мы обычно называем художника, умеющего связать краски на холсте в одно целое, подчинить их общей цветовой гамме.

К каждому предмету в нашем сознании прикреплен испокон веков свой цвет. Трава — зеленая, песок — желтый, небо — голубое и т. д. Изображая, скажем, пейзаж, мы целый набор таких предметов сваливаем в одну кучу. Им тесно в этой куче, они кричат, толкаются. Чтобы этот хаос пришел в равновесие, необходимо каждому из этих предметов чем-то поступиться в своем цвете. И тогда может так оказаться, что трава будет голубой или серой, а песок вместо желтого станет розовым или фиолетовым. Такую работу по приведению всего в порядок может произвести только художник, обладающий чувством колорита.

Мы говорим о колорите не только по отношению к станковой картине, но и ко всякому цветному рисунку, предназначенному для книги.

Следовательно, это относится и к обложке.

Что же делать, чтобы развить в себе чувство колорита? Хороший колорит, как и хороший рисунок, достигается единственным путем: постоянной работой с натуры.

Этим призывом — обращаться возможно чаще к натуре, то есть к окружающему нас миру, — я и закончу свое сообщение.

---

[1] В. М. Конашевич, Творчество, полное оптимизма. Посмертная выставка произведений Н. А. Тырсы, «Ленинградская правда», 21 мая 1946.

●

II ЗАМЕТКИ О КНИГАХ

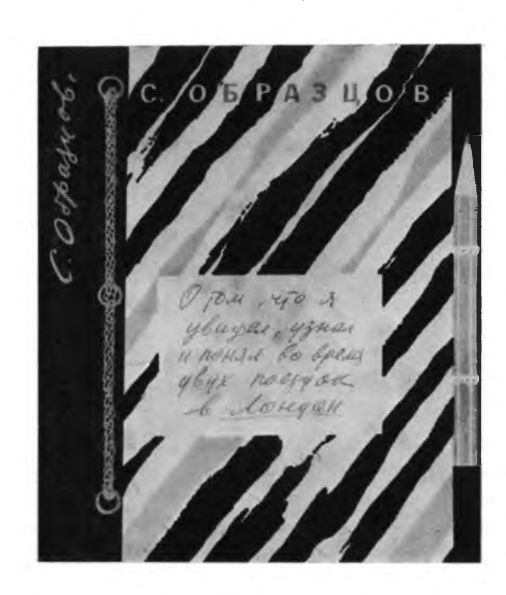
ПРОСТО И ХОРОШО

Издательство «Советский писатель» выпустило в свет отдельной книгой заметки С. Образцова под названием: «О том, что я увидел, узнал и понял во время двух поездок в Лондон» (1956).

Особенностью издания является то, что рисунки, фотографии и оформление книги принадлежат автору. На первый взгляд кажется, что ничего удивительного в этом оформлении нет. Рисунки сделаны хотя и талантливо, но дилетантски. Фотографии монтированы без полей, так, как это у нас часто делали в 30-х годах, — в этом также нет ничего принципиально нового. И все же хочется обратить внимание на «художественную внешность» этой книги, которая так естественно, органически связана с текстом и литературным стилем автора.

Заставляет говорить об этом то, что оформление книги лишено шаблона и обращает на себя внимание оригинальностью — следствием той непринужденности, с которой замысел принимает форму. Все элементы оформления на редкость осмыслены и возникают не потому, что «так принято делать», а потому, что в данном случае так поступить разумнее, целесообразнее.

Суперобложку занимает фотография пейзажа, увиденного из окна самолета: пропеллер на фоне облачных гор. Очень логично, так как это сразу вводит в содержание текста: небесный простор — это кратчайший путь между нашими странами — СССР и Англией, и рассказом о преодолении его начинается книга. Внизу — красная надпись автор-



С. В. ОБРАЗЦОВ. Переплет. «Советский писатель», 1956

ским почерком, разборчивым, но сохраняющим всю непосредственность автографа. Это тоже логично, так как книга написана от лица автора — «О том, что я увидел...».

Стало быть, элемент автографа, который имеют все заглавные надписи в книге, подчеркивает откровенно личный, субъективный, авторский характер заметок, ведущихся от «я», а не от классического «мы».

Это усиливает аромат достоверности, дорогой для читателя, делает ощутимее интимность общения с рассказчиком, так же как и иллюстрации, выполненные им самим, очевидцем и автором, для заставок к главам.

Ни на суперобложке, ни на переплете не указаны название издательства и год выпуска книги, что обычно требуется и слишком часто портит оформление, перегружая его и являясь досадным довеском к композиции.

Переплет трактован как обложка записной книжки, листы которой продернуты шнурком; сама книжка снабжена карандашом, объемность которого очень остроумно решена тем, что он показан и на спинке переплета и с лицевой и оборотной стороны обложки. Этот замысел хорош и тем, что он сразу охватывает обе стороны переплета: ведь обычно оформляется только лицевая сторона, в то время как спинка остается «голой». Действительно, логичнее художественно решать вещь в целом, а не только ее казовую сторону.

Очень остроумны и по-настоящему интересны оба форзаца. Первый из них изображает отрезок географической карты, на которую рукой автора нанесены два маршрута. Один из них, сделанный синими чернилами, показывает водный путь первой поездки в Лондон, а второй, отмеченный красным, вычерчивает линию Москва — Минск — Варшава — Прага — Амстердам — Лондон. Синими и красными чернилами сделаны также надписи на английском плане Лондона, который украшает второй форзац. Без всякой заботы о красивости, бегло, но разборчиво обозначены те места, памятники и учреждения, о которых говорится в тексте. Очень интересно рассматривать эти форзацы — они отлично дополняют деловую, познавательную сторону рассказа и сами по себе своеобразно декоративны.

Художественный вкус автора сказался и в применении фотографий. Они просты и убедительны, сняты с обычной точки зрения — с той, с которой естественнее всего увидеть объект. Монтаж фотографий — без полей, в обрез страницы — совершенно оправдан, так как увеличивает размер изображения до возможного предела и помогает читателю лучше рассмотреть детали. Нужно признать разумность подобного метода, давным-давно применяемого на Западе. Странно, что некоторые издатели считают отсутствие полей для фотографии разрушением книжной полосы и даже... формализмом.

Все эти простые приемы так обязательно и просто мотивированы, так логичны и лишены всякой затейливости, потуг выдумать что-либо оригинальное, назойливо «художественное», что не замечаешь, как возникает то непритязательное, но действительно оригинальное оформление, о котором мечтают издатели и художники, создавая каждую новую книгу.

Не раз на страницах печати и на специальных обсуждениях шла речь о том, что слишком часто оформление наших книг отличается серостью, шаблоном, что оно трафаретно. Но ни разу еще такая важная вещь, как оформление книги, не удостоилась отдельной рецензии, без чего нельзя говорить о серьезном внимании к этому вопросу.

Но надо же когда-то начать. Хорошо было бы, если бы разговор об оформлении этой симпатичной книжки, хотя и выполненной не профессионалом-оформителем, послужил таким началом.

Е. Кибрик

«Советская культура», 19 июня 1956 г.

О ГРАВЮРЕ В КНИГЕ

Место деревянной гравюры в оформлении советской книги определено давними и славными традициями. Поэтому мы привыкли рассматривать появление каждого нового издания с ксилографиями как событие, заслуживающее самого внимательного отношения: знакомство с ним обогащает наш опыт в искусстве оформления книги.

В этой связи интересно сопоставить принципы оформления двух изданий — «Пан Тадеуш» А. Мицкевича (Гослитиздат, 1956) и «Поморские были и сказания» Б. Шергина (Детгиз, 1957).

Многих художников прельщала могучая поэтическая сила «Пана Тадеуша», приподнято-романтический и героико-трагический дух произведения, и

не случайно Ф. Константинов, художник романтического склада, обратился к этой теме. В данном случае, правда, его больше привлекли идиллические мотивы «Пана Тадеуша», и он сделал их основным стержнем своей серии. Одухотворенно, с большим артистизмом, с чувством местного колорита и эпохи изображены сельские пейзажи старой Литвы, лесные кущи, где деревья, кустарники и травы, причудливо переплетаясь, образуют сложный орнамент. Однако, уходя в эту сторону от основной темы произведения, художник не передал всей многогранности «Пана Тадеуша».

В гравюрах Ф. Константинова всегда привлекает тонкая передача пространства. Эта сильная его сторона здесь обернулась своей противоположностью. Растворив фигуры в воздушной среде, не выделив главное, художник зачастую впадает во внешний романтизм, чему также способствуют вялые по рисунку, однообразные силуэты фигур, в особенности в эпизодах сражения в лесу и в замке. На страничных разворотах, в сценах охоты на медведя, ссоры, лесных баталий делается попытка передать эпический строй поэмы. Действительно, крупные иллюстрации, типа станковых, могли бы соответствовать характеру произведения, но хотелось, чтобы этот живой водоворот событий, это множество жанровых сцен и образов было передано более разнообразными средствами.

Архитектоника издания скучна и невыразительна. В книге, объемом в сорок два печатных листа, всего лишь семь гравюр, отпечатанных на вклейках, и несколько заставок к главам. Отсутствие других художественных элементов явно обеднило облик книги. Шрифт слишком бледен рядом с черными, сочными гравюрами. Поиски единства шрифта и изображения увенчались успехом лишь в переплете, где четко тисненный рисованный шрифт заглавия хорошо увязан с виньеткой. Но это счастливое исключение.

Все сказанное не позволяет издание поэмы причислить к числу книг, в которых широко использованы богатейшие возможности гравюры.

Поэтому интересно сопоставить «Пана Тадеуша» с другой книгой — «Поморские были и сказания»





Ф. Д. КОНСТАНТИНОВ. А. Мицкевич. «Пан Тадеуш», Гослитиздат, 1956. Разворотная иллюстрация

Конону Ивановичу было уже полсотни годов. Он обходил берега Ледовитого океана, строя шкуны, боты, бриги, гальоты и ёлы сшивая. Норвежане и датчане не раз пожалели, что отпустили из рук строителя, и не однажды докупались до Конона, манили деньгами, но он не покорыстовался и не поехал. А ведь сам во всю жизнь не имел ни кола ни двора. Что заработает, всё раздаст в долг — без отдачи.



Кому Конон дело делает, тот в его воле ходит.

Строил однажды Конон океанское судно богатому купцу. Была весна, и дело приходило к концу.

И у купца гостил брат, важный петербургский чиновник. Этот господин повадился кутить на постройке со своими приятелями. И мастер того не залюбил.

Однажды срядился Конон с подмастерьями, с Олафом да с Василем, в город. В городе они разошлись. Вечером мастер первый воротился на карбас и сел дожидаться ребят. Тут — не ждан, не зван — подкатил к карбасу

34

А. Ф. БИЛЛЬ. Б. Шергин. «Поморские были и сказания», Детгиз, 1957. Концовка



Пойга и Лиса



Жил юный Пойга Корелянин. Жил житьем у вершины реки. Наехала на него шведка Кулимана*, дом и оленей схватила. Пойга и пошел вниз по реке. У Лисьей горы изготовил ловушку и пошел умыться. Видит — на воде карбас, в нем спят. На берегу девица, не спит. Ночь летняя, сияющая.

Пойга испугался красоты этой девицы:

— Ты не звезда ли утренница?

Она засмеялась:

222

М. С. ЧУРАКОВА. Б. Шергин. «Поморские были и сказания», Детгиз, 1957. Заставка

Б. Шергина. Это издание богато изобразительными средствами, разнообразными по форме гравюрами, неожиданными композициями листа, которые в совокупности образовали сложную конструкцию книги, выгодно отличающуюся от многочисленных подобных же изданий.

Заслуживает внимания попытка художественного редактора В. В. Пахомова привлечь разных художников для создания единой по стилю и замыслу книги. В этом плане уже были удачные прецеденты содружества художников, руководимых крупным мастером, — достаточно вспомнить работу коллектива граверов во главе с В. Фаворским над калмыцким эпосом «Джангар». В оформлении книги «Поморские были и сказания» приняли участие: В. Фаворский, А. Билль, В. Ростовцев, Л. Ростовцева, Ф. Константинов, М. Чуракова.

Что же можно сказать об этой интересной и смелой затее?

Прежде всего не вызывает сомнения сам принцип разнообразия художественного отображения различных по литературной форме рассказов о Двинской земле, о Северном море, о жизни поморов наряду с дедовскими сказаниями, написанными автором в прозе и стихами, на основе народного фольклора. Но при этом оформители не должны были нарушить стилевое единство литературного произведения.

Наиболее полно и последовательно поставленные задачи решены у В. А. Фаворского. Достоинства гравюр его в этой книге — неоспоримы. Особенно волнует глубоко драматичная и суровая по настроению гравюра одного из фронтисписов, словно пронизанная свежим северным ветром. Уверенная, четкая линия, упругость формы, внутренняя динамика, в совокупности с точно найденным ритмом отношений черного и белого с серебристой паутиной полутонов. Все эти качества в полной мере присущи его гравюрам. Кроме того, художник, как всегда, демонстрирует свое умение связать художественный шрифт с иллюстрацией и текстом.

Порадовала своим возросшим мастерством молодая художница М. Чуракова. Лучше всего ей удались стилизованные украшения, шрифт и буквицы, выполняющие функции иллюстраций. Силуэтом, без фона, нарезаны заставки и концовки. Однако их силуэтность слишком навязчива, зачастую кажется, что иллюстрации обрезаны ножницами и наклеены на бумагу.

В первой части книги красивы по силуэту, органически вплетены в текст изображения старинных

кораблей (художница А. Билль), которые вместе с сопровождающими надписями служат, в частности, познавательным целям. Гравюры всех участников оформления книги сильно отличаются по стилю и пластическому строю. Так, титульный

Сложный макет книги Б. Шергина интересен различными принципами компоновки листа, оригинальным расположением буквиц и текста, заставок и буквиц. Однако при реализации его в материале многие элементы оформления зазвучали дис-



В. А. ФАВОРСКИЙ. Б. Шергин. «Поморские были и сказания», Детгиз, 1957. Заставка

лист, выполненный А. Билль, мало соответствует ажурному переплету и форзацу, а легкие заставка и концовка к предисловию явно не гармонируют с неожиданно тяжеловатой гравюрой-фронтисписом, открывающим раздел книги. В первой части книги вызывают недоумение неестественно большие размеры заставок, которые вместе с грубым шрифтом заголовков занимают три четверти страницы. Плохо также смотрятся благодаря темному фону заключенные в прямоугольники буквицы. Ниже своих возможностей иллюстрировал раздел «Дедовы сказания» Ф. Константинов. Однообразие приемов, внешний романтизм, повредивший художнику в «Пане Тадеуше», здесь особенно разителен.

сонансом по отношению друг к другу и в книге не удалось достигнуть подлинного стилевого единства.

Рассмотрение двух изданий с их достоинствами и недостатками убеждает, что гравюра проявляет все свои богатые возможности только при условии предельного внимания к содержанию текста и к организации книги, при большом стилевом единстве всех художественных компонентов.

Появление в последние годы многих изданий, использующих гравюру, позволяет верить в новые достижения советских граверов, работающих для книги.

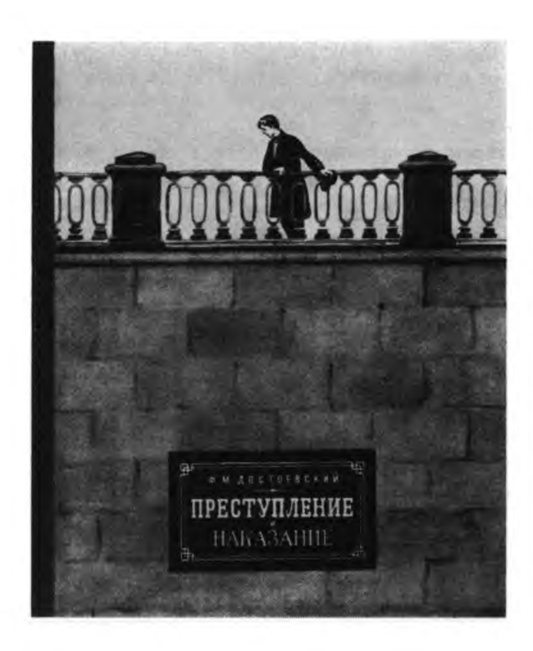
Б. Денисов

ИЛЛЮСТРАЦИИ Д. ШМАРИНОВА

Гослитиздат выпустил в 1956 году роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» с рисунками Д. Шмаринова.

Часть этих рисунков известна по выставкам, но только в книге серия книжных иллюстраций начинает свою настоящую жизнь. Сочетание рисунков, их последовательность способны подчеркнуть определенную мысль писателя, постепенно развернуть ее и сделать неопровержимо убедительной. Чередование иллюстраций позволяет раскрыть динамику образа, подготовить кульминацию развития действия и его логическое завершение. Только с выходом книги можно окончательно судить о соответствии работы художника замыслу писателя. Поэтому именно теперь хочется вернуться к разбору рисунков Шмаринова, рассматривая их уже не как разрозненные станковые произведения, а как органическую часть художественного целого — книги.

Художник обращался к «Преступлению и наказанию» три раза. Впервые в 1935—1936 годах были сделаны основные рисунки, двенадцать из которых тогда же были показаны на выставке. Затем, спустя десять лет, в значительной степени были переработаны образы основных героев романа. Опыт, накопленный художником, позволил ему существенно углубить характеристики персонажей. Они сделались значительнее и приобрели более обобщенный характер. И, наконец, в 1955 году, готовя рисунки к изданию, Шмаринов делает суперобложку, миниатюру для переплета и два текстовых рисунка.



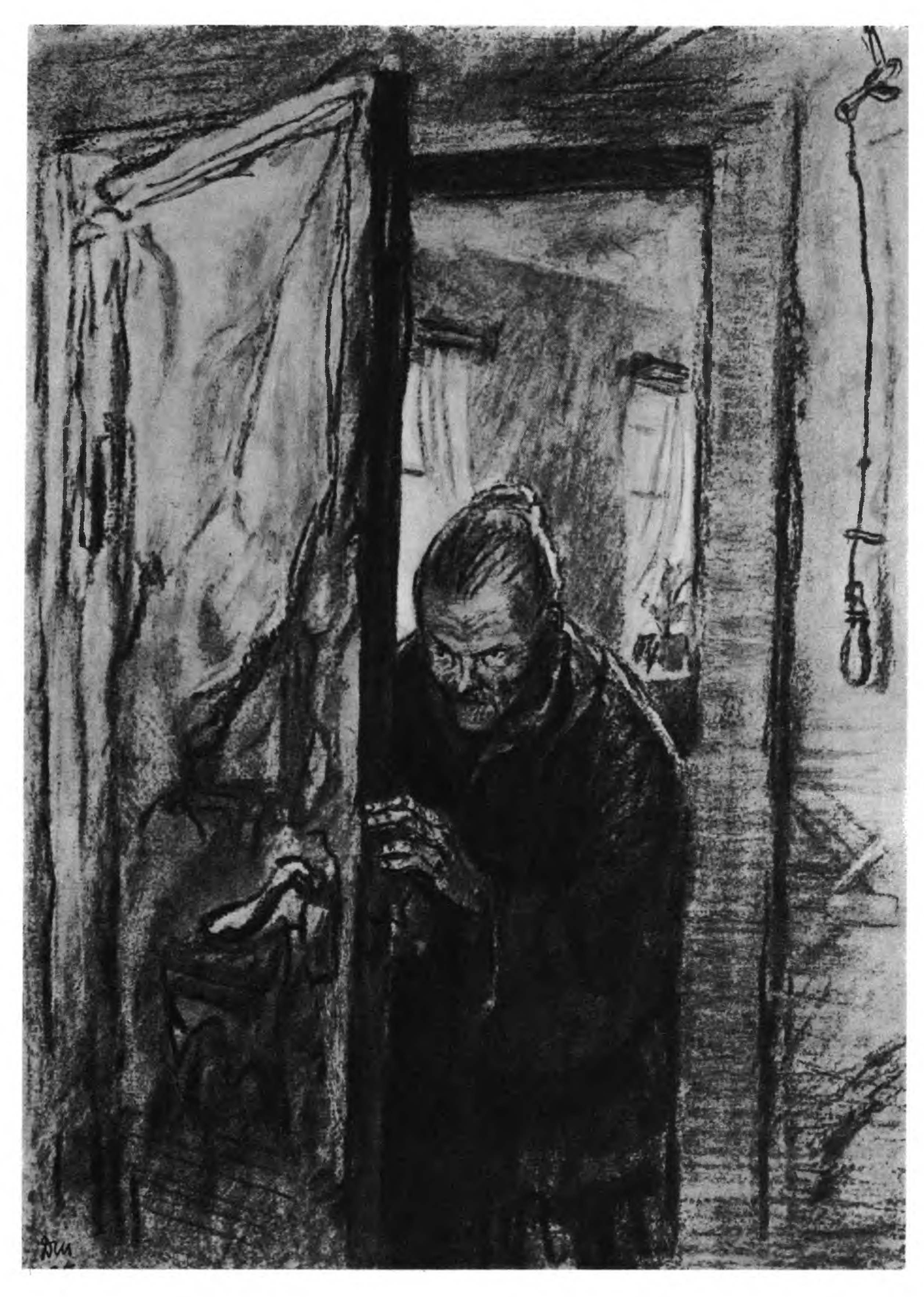
Д. А. ШМАРИНОВ,
С. Б. ТЕЛИНГАТЕР.
Суперобложка. Гослитиздат, 1956

Книга начинается с суперобложки. На ней — глухая стена канала, сложенная из серых, зеленовато-мутных гранитных плит. Массив стены увенчан тяжелой решеткой, кольца которой, как звенья большой цепи, стягивают книгу. Возле ограды стоит молодой человек: темное пальто и падающие на лоб волосы оттеняют бледность его профиля, заметную даже на белом фоне. Напряженное лицо и горькая складка у глаз, кажется, говорят о судорожном и безнадежном усилии человека порвать чугунную цепь, вросшую в каменную глыбу. Это Раскольников.

Художника в первую очередь интересовала не история нравственных мучений и «подвига» Раскольникова, а та линия романа, из которой ясно вытекает тщетность стихийного индивидуалистического протеста, бунта одиночки

Следуя известному требованию Горького, он начал с создания образов основных героев — с портретных характеристик. Можно спорить о том, удался или не удался Шмаринову наиболее сложный в романе образ Раскольникова. Во всяком случае, в молодом человеке, красивые черты которого искажены постоянно гнетущими его сомнениями, нет ничего от «сверхчеловека», от «сатанинской гордости», которую пытались приписать ему некоторые литературоведы. Это вполне земной человек, измученный безуспешными поисками выхода из тупика, отчаявшийся и от бессилия изменить что-либо решившийся на преступление.

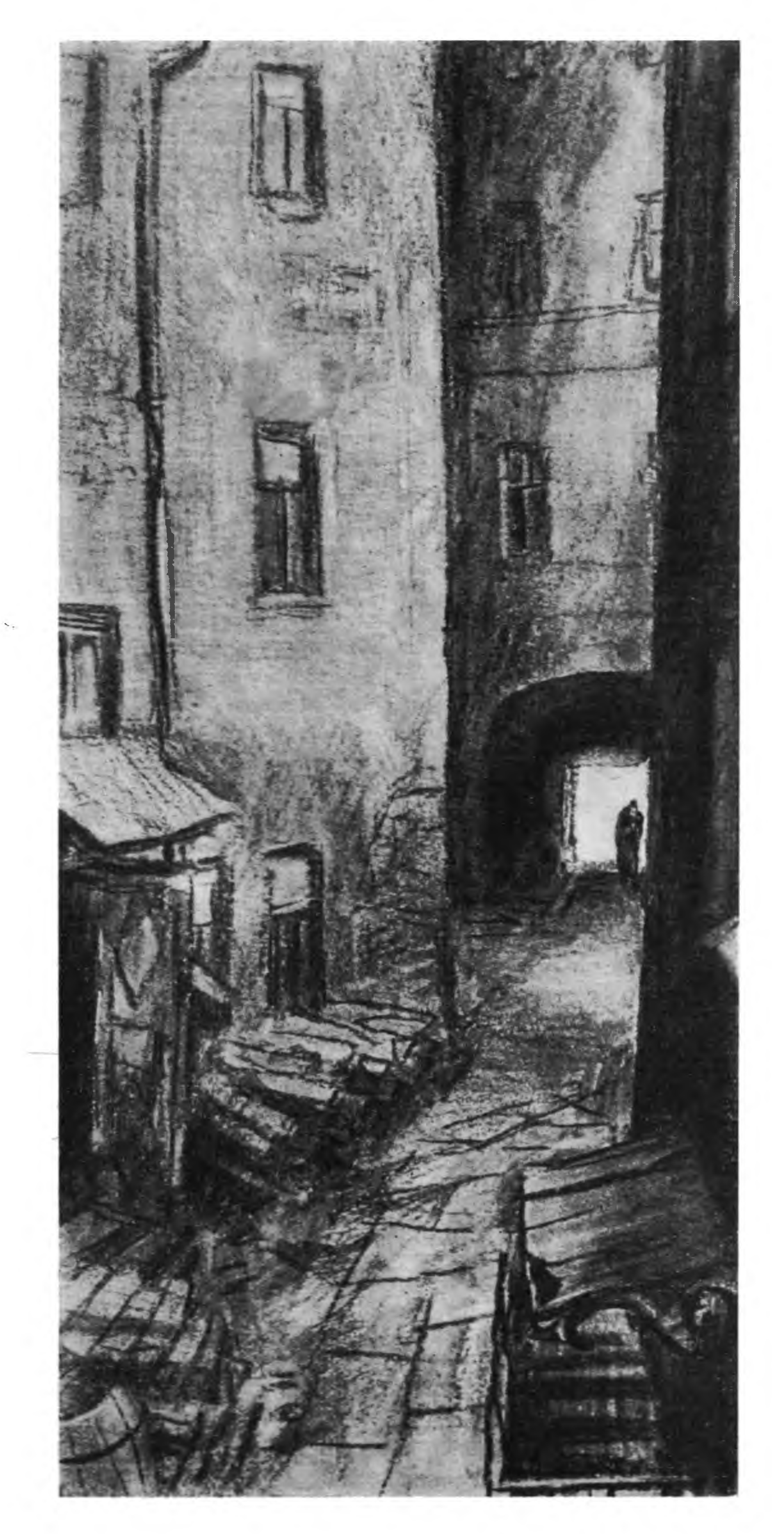
Соня Мармеладова у художника — олицетворение человеческого страдания. Она стоит возле стола, держа в вытянутой руке горящую свечу. Трепетное пламя освещает снизу ее исхудавшее личико с заплаканными глазами и ртом, вспухшим от слез. Робким движением руки она словно ощупывает колеблющуюся темноту и чутко прислушивается к чему-то. Тень, падающая на стену, удлинила ее хрупкую фигуру и сделала ее большой и значительной, таящей в себе неизведанные душевные силы.



Д. А. ШМАРИНОВ. Ф. Достоевский. «Преступление и наказание», Гослитиздат, 1956. Иллюстрация. 1935.



Д. А. ШМАРИНОВ. Ф. Достоевский. «Преступление и наказание», Гослитиздат, 1956.
Иллюстрация. 1936, 1945



Д. А. ШМАРИНОВ, Ф. Достоевский. «Преступление и наказание», Гослитиздат, 1956. Рисунок на шмуцтитуле. 1936



Д. А. ШМАРИНОВ, Ф. Достоевский. «Преступление и наказание». Гослитиздат, 1956. Иллюстрация. 1936

Образ старухи процентщицы необыкновенно удался Шмаринову. Она выглядывает из-за двери, обитой лохмотьями войлока и клеенки. Во всем ее облике есть что-то крысиное — алчное и вместе с тем трусливое. Не будь она жадна, она бы не впустила Раскольникова. Недоверчивые, злые глазки, которыми она исподлобья прощупывает посетителя, и большая старушечья рука, не отпускающая двери, говорят о постоянной настороженности, боязни людей, ненависти к ним. При всей сдержанности в выборе деталей художник изображает рядом с дверью колокольчик, чей жестяной звук приходил слушать Раскольников в бреду после убийства. И эта деталь как бы напоминает читателю о предстоящей драме.

Художник несколькими характерными и выпуклыми чертами в силуэте фигуры, в костюме, в жесте добивается того, что герои легко узнаются и в маленьких рисунках, где они изображены общим планом. Благодаря этому во всех рисунках прежде всего видишь человека. Чем ничтожнее человек, тем огромнее и страшнее вырастают каменные громады города. Но как только человек выпрямляется во весь рост и начинает действовать, все остальное отступает на второй план.

Петербург Достоевского это тот объективный фон, на котором развертывается жизненная драма Раскольникова. Это не город Добужинского, проходящий красивым, но холодноватым видением мимо зачарованных зрителей, это город ощутимый, навалившийся на людей гнетущим кошмаром дворовых колодцев, затхлой сыростью подворотен, бесконечностью стен с редкими слепыми окнами . . .

В основных иллюстрациях художнику удалось показать главные драматические узлы повествования. И всюду доминирующий фон: низкие своды трактира, глубокая подворотня, просто смутная чернота; нет неба, нет солнца, нет возможности вздохнуть полной грудью. Вот Раскольников, идущий к старухе, затем сцена убийства; вот, наконец, знаменитая сцена поклонения человеческому страданию. Мрачная комната с темными нишами окон, неверный, но яркий огонь свечи, вырывающий из мрака хрупкий силуэт несчастной девушки, бессильно опирающейся на стол, и у ее ног — в сумерках, отмеченный только скользящими бликами света — Раскольников. Свет и тень, насытившие этот рисунок трепетом жизни и человеческого чувства, оттеняют главную мысль сцены — борьбу темных и светлых сил в душе человека.

В серии иллюстраций Шмаринова история Раскольникова раскрывается не абстрактно, а в реальной жизненной обстановке; поступки героев обусловлены социальным строем жизни.

Один из последних (по времени создания) рисунков — «Покаяние» — наполнен суетой и оживлением городской площади: жизнь идет своим чередом, и в ней темным пятном маячит странная и лишняя фигура Раскольникова.

Шмаринов нашел для рисунков технику, которая обусловливалась эмоциональной напряженностью поэзии Достоевского. Богатство фактурных возможностей угля и черной акварели позволило художнику выразить сложность и драматизм произведения. Тушью или черной краской щетинной кистью широко прокладываются большие поверхности рисунка, незакрытыми остаются только светлые места. Затем по общему фону прорисовываются детали. Этим обеспечивается ощущение целого в рисунке и в то же время тщательная его проработка.

Рисунки разнообразны по композиции: то удлиненная вертикаль, раскрывающая перспективу каналов и улиц Петербурга, то горизонтальное решение, позволяющее развернуть сложную сцену. Иллюстрации монохромны. Цвет вводится всего лишь в двух случаях — серо-зеленоватый на суперобложке и охристо-красный в буквицах. Высокая печать позволила поместить рисунки и текст на одном листе, что еще больше способствует их единству. Несколько жестки края рисунков, что легко можно было устранить, разгравировав их. Но эта мелочь не снижает высокого качества издания.

Рисунки Шмаринова к «Преступлению и наказанию» выдержали испытание временем и теперь, после выхода книги в свет, став достоянием массового зрителя, они с полным правом утвердились как одно из значительных достижений советской книжной графики.

Ю. Халаминский

«Творчество», 1957, № 9

ПУТЬ ОДНОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ

Графическая серия к тому или иному литературному произведению часто рождается не сразу. Художник иногда на протяжении многих лет возвращается к своей работе. При этом им руководит не только забота о совершенствовании своего искусства. Само желание вновь и вновь прочесть книгу продиктовано потребностями времени, той, всякий раз новой, жизнью, которую получает литературное произведение, встречаясь со следующим поколением читателей. Отбрасывая старые, художник создает новые варианты иллюстраций, и всегда в них присутствуют уже другие черты, свойственные искусству другого времени.

Так происходит не только с работами, которые долгие годы лежат в мастерской художника или зреют в его замыслах, но и с теми иллюстрациями, которые вошли в книгу, изданы, стали привычным достоянием читателя.

Особенно подвержены изменениям иллюстрации в детской книге: быть может, это случается потому, что именно здесь иллюстрация так необходима. В самом деле, трудно представить себе детскую книгу без картинок, по которым начинается знакомство ребенка с окружающим миром. Детская книга в сказке или рассказе, песенке или загадке раскрывает реальные черты нашей жизни. Стремление сделать детскую книгу близкой и понятной все новым маленьким читателям толкает писателя и художника, особенно в книгах на современную тему, к новым решениям даже при переиздании казалось бы удачных детских книг.

Долгая жизнь, разумеется, уготована не каждой детской книге. Детская книга обладает своими особенностями, которые диктует ей маленький читатель. Мир открывается его взгляду вновe, необычным и ярким. Книга будет неизменно притягивать к себе ребенка, если она наполнена действием, занимательна, если сказочное в ней напоминает реальное, а реальное увлекает, как сказочное.

Именно так создавалась советская литература для детей, создавалась в спорах с теми «суровыми педантами реализма, — по выражению А. В. Луначарского, — которые считают, что мы обманываем ребенка, если в нашей книжке рукомойник заговорит»[1].

Одна из таких детских книжек, в которой рассказ о реальном событии заключен в увлекательную сказочную форму — «Пожар» С. Я. Маршака. Раннее произведение советской детской литературы, оно, начиная с 1923 года и по сей день, регулярно появляется с рисунками В. М. Конашевича в многочисленных переизданиях. Множество изменений претерпел за это время текст книжки и ее изобразительное решение.

В рассказе о пожаре Маршак наделил всех действующих лиц чертами живых персонажей, которые

---

[1] «Пути детской литературы». На докладе А. В. Луначарского в Доме печати. — «Литературная газета», 1929, 9. XII.



Б. М. КУСТОДИЕВ. Обложка



двигаются, шумят, разговаривают — словом, активно участвуют в развитии события. Огонь кричит, ревет, «а пожарника Кузьму задушить хотел в дыму». Писатель сравнивает огонь со зверем, злодеем и, как в сказке, заставляет его просить пощады у храброго пожарника.

Злой огонь шипит из щели:
— Пощади меня, Кузьма,
Я не буду жечь дома!
— Замолчи, огонь коварный:
говорит ему пожарный. —
Покажу тебе Кузьму!
Посажу тебя в тюрьму!

Между тем в книге речь шла о реальном событии, которое развивалось в реальном времени и реальном пространстве. Именно с этого и начинался рассказ: «На площади базарной, на каланче пожарной...». Четко обозначив реальную среду рассказа, писатель стремительно разворачивал обильное действие, события страшные и невероятные. Это почувствовал и Б. М. Кустодиев, нарисовавший обложку к первому изданию книги (изд-во «Радуга», 1923). Художник стремился как можно больше действия, содержания книги вместить в рисунок на обложке и передать в то же время масштабность события. Шумная базарная площадь, населенная множеством людей, почти во всю плоскость листа огромная пожарная вышка, вдали — горящий дом, громадные клубы дыма, и сверху вниз большими красными буквами написано — «Пожар». Трудно сказать, как бы проиллюстрировал всю книгу Б. Кустодиев, слишком много сказал он в обложке, которая потому вышла излишне обстоятельной. Это скорее лубочная картина, четко деленная на планы, с обилием бытовых деталей. И потому она не зовет внутрь книжки, а понуждает к долгому разглядыванию, замкнута в себе.

В рисунках или, как тогда называли, «картинках» Конашевича к уже первым изданиям книги лежал принцип ясной последовательности развития действия. Характерно, что на обложке Конашевича к первому изданию (она осталась неизданной; оттиск хранится в отделе графики Русского музея), художник изобразил лишь пожарных, разматывающих пожарную кишку. Так начинался изобразительный рассказ. И в этом было стремление вовлечь детей в книгу, а вместе с тем в игру. «Я думаю, поэма Маршака «Пожар» оттого-то и радует малых детей, что она выросла из игры в пожарных, кото-

В. М. КОНАШЕВИЧ. Титульный лист

Топорами балки рушат,
Из брандсбойтов пламя тушат.
Черным облаком густым
Вслед за ними вьётся дым...
Пламя мечется и злится,
Убегая, как лисица.
А пожарная кишка
Гонит зверя с чердака.

Вот уж брёвна почернели...
Злой огонь шипит из щели:
«Пощади меня, Кузьма,
Я не буду жечь дома!»

«Замолчи, огонь коварный!»
Говорит ему пожарный:
«Будешь помнить ты Кузьму!
Посажу тебя в тюрьму.
Будешь жить ты только в печке,
Только в лампе и на свечке!»

Тут огонь в последний раз
Рассердился — и погас.

В. М. КОНАШЕВИЧ. С. Маршак. «Пожар», Изд-во «Радуга», 1923. Иллюстрации







В. М. КОНАШЕВИЧ. Обложка

рую так любят городские ребята»[1], — писал К. Чуковский. И обратно. «У детей книжка «Пожар» вызвала интересную жизнь»[2].

При таком методе иллюстрирования, в котором сказалась забота о создании цельного художественного организма книги, обнаружились те стороны таланта Конашевича, которые впоследствии определили его в ряду крупнейших художников советской детской книги. Это — умение населить книгу разнообразными приметами жизни и сказки, в движении увлекательного рассказа представить маленькому читателю-зрителю красочный мир, полный неожиданностей и открытий, радостей и волнений. Художник изображает действие не только в пределах одного листа, одного разворота, но нередко разбивает лист на несколько сценок, самостоятельных и в то же время декоративно и композиционно связанных друг с другом. Обильно и живо разворачивающееся действие обладает внутренней строгой логикой, позволяющей детям нащупать связи в огромном разнообразии вещей.

[1] К. Чуковский, Тринадцать заповедей для детских поэтов, «Книга детям», 1929, № 1, стр. 17.

[2] «Новые детские книги», Сб. IV, М., 1926, стр. 127.

Иллюстрируя «Пожар», Конашевич дружно шел с Маршаком, стихи которого вполне обладали теми качествами, которые К. Чуковский назвал первой заповедью автора литературы для детей: «... наши стихотворения должны быть графичны, то есть в каждой строфе, а порою и в каждом двустишии должен быть материал для художника, ибо мышлению младших детей свойственна абсолютная образность... А так как детское зрение на первых порах воспринимает не столько качества вещей, сколько их движения, их действия, сюжет поэмы для малых детей должен быть так разнообразен, подвижен, изменчив, чтобы каждые пять-шесть строк требовали новой картинки»[1]. Вспомним, что и Чуковский назвал при рождении своего «Мойдодыра», впервые изданного в том же, что и «Пожар» Маршака, 1923 году,

[1] К. Чуковский, От двух до пяти, М., Детгиз, 1957, стр. 329—330.

кинематографом для детей (рисунки Ю. Анненкова, «Радуга», 1923).

Сказочная интонация, свойственная стиху «Пожара», передалась и художнику. Она очевидна во всех взаимоотношениях, во всех сцеплениях изобразительного рассказа. В наивно грубоватых, словно ярко раскрашенных от руки цветных литографиях Конашевич достиг увлекательной красочности зрелища. Сам характер изображения в «Пожаре» носил черты сказочной выразительности, лепых нелепиц. Забавны маленькие фигурки пожарных — они обладают чертами сказочных героев, падают с крыши и остаются невредимыми, огонь посрамлен, он будет жить теперь только в «печке, только в лампе и на свечке», пожарник Кузьма отдает спасенную им кошку Лене, добрые и лихие пожарные — герои рассказа — едут с пожара. И здесь художник дополняет рассказ, он заключает его забавным портретом Кузьмы, портретом, правда, ироническим — художник и здесь не хочет терять шутливой интонации.

«Пожар» стал одной из любимых детских книг. Книга в обложке Б. Кустодиева с картинками В. Конашевича переиздавалась в те годы почти ежегодно. В пятом издании книги (ГИЗ, 1928) писатель, а с ним и художник отказались от ряда второстепенных эпизодов, замедлявших развитие действия. В книге более рельефно выступили главные герои — отважные и смелые люди, победившие огонь. Книга получила и новую обложку, принадлежащую на этот раз Конашевичу — на ней была нарисована бешено мчащаяся через мост пожарная упряжка, действие разворачивалось еще стремительнее. Художник освободился здесь от некоторой декоративности, изысканности рисунка, идущей от мирискуснических традиций. В рисунках стало видно тяготение к более пластическому решению, в чем сказалось близкое соседство с В. Лебедевым и его школой. Художник смело строит композицию по диагонали, подчиняя ее энергичным ритмам движения, он свободней разбрасывает фигуры на белом поле страницы, которая стала достаточным местом для развития действия. Правда, само изображение было несколько схематичным. Фигурки персонажей казались нарочито огрубленными, им не доставало живой непосредственности.

Дальнейшие искания художника шли по пути все большего сближения с реальностью. В 1930-е годы образ в книжной иллюстрации требовал убедительности живой натуры. И потому Конашевич в тринадцатом издании «Пожара» (1937) прибегнул



В. М. КОНАШЕВИЧ. Обложка. 1952



В. М. КОНАШЕВИЧ. С. Маршак. «Пожар», Детгиз, 1952. Иллюстрация

к свободному рисунку цветными карандашами, рисунку, обладающему качествами живого наброска с натуры. И здесь обнаружились те потери, которые стали очевидны позднее. Книга стала утрачивать свой действенный характер. Остродинамичный сюжет получил скорее пейзажную трактовку. Позднее с обложки и вовсе умчалась пожарная упряжка, ее заменило статичное изображение пожарного депо (1947).

Мы подходим к концу нашей истории, остановив внимание читателя на последнем издании книги (1952), которое переиздается и сегодня, которое все — и литературно и изобразительно — организовано по-новому.

Рассказ разворачивается на фоне современного города. На смену пожарным упряжкам пришли пожарные машины, на место двухэтажных домов встали многоэтажные и т. п. Да, образ героя стал более реальным, более убедительным. Он вырос и стал серьезным, друг нашего детства — топорник Кузьма. Он переехал вперед на обложку книги и здесь вручает девочке спасенную им кошку. Результат события стал его началом. Но эти новые строки, новые рисунки повествовательны, а не действенны, они не включены в живую динамичную ткань рассказа (в рисунке простое перечисление подробностей, акцентированы полосные иллюстрации). Подобные изменения, на наш взгляд, ослабляют напряженность и драматизм происшествия, приобретают порой черты голой назидательности, столь не свойственной ее авторам, словом, нарушают сказочный строй детской книжки. Нельзя сказать, что в критике не отмечалась эволюция, которую претерпел «Пожар». Б. Галанов, безоговорочно принимая все изменения, которые внес Маршак в текст стихотворения, относит все же «Пожар» в основном к произведениям 20-х годов [1], А. Ивич более явно отдаст предпочтение первым изданиям «Пожара» — «новые строфы... в целом мне кажутся не такими динамичными и впечатляющими»[2].

Рассматривая рисунки Конашевича к последним изданиям ««Пожара», некоторые считают, что сферу современности вообще лежит за пределами возможностей художника. «Конашевича отличает ярко выраженное тяготение ко всему необычному, фантастическому. Его талант не находит опоры в книгах, где речь идет об обыкновенных, всем нам знакомых вещах... Вот почему невыразительны его рисунки к стихотворению С. Маршака «Пожар»[1].

Мы, напротив, склонны видеть причину неудачи последнего «Пожара» и многих других современных детских книг, иллюстрированных самыми разными художниками, в утрате тех черт, о которых мы говорили выше.

Добавим лишь, что в основе творчества Конашевича при его любви к сказочному, необычному, условному лежит желание раскрыть красоту реального. Чтобы мир настоящего, преображенный, очень сказочный, вновь обратился на землю, стал веселой реальностью жизни детей. Эти качества Конашевич вновь блестяще подтвердил в своих последних детских книжках.

Сказочной веселой интонации очень недостает нашей детской книге сегодня. Судьба «Пожара» в этом смысле нам представляется поучительной.

Ю. Молок

[1] Б. Галанов, С. Я. Маршак. Очерк жизни и творчества, М., Детгиз, 1957 г.

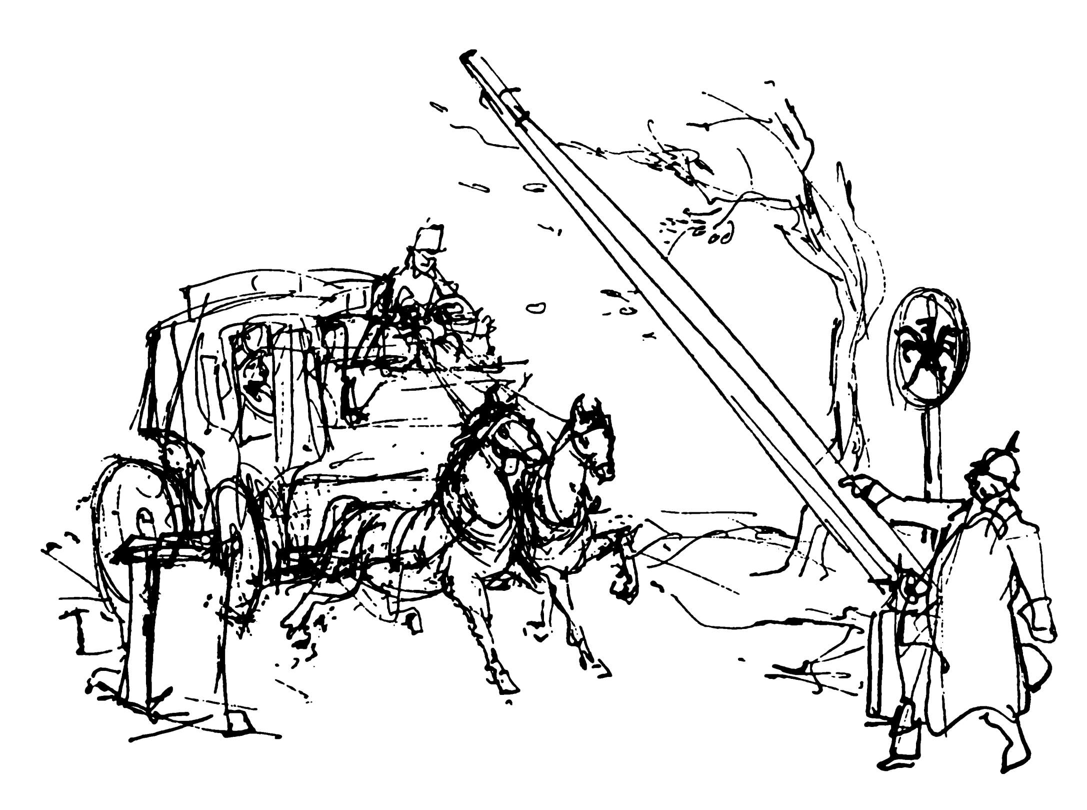
[2] А. Ивич, Воспитание поколений, М., «Советский писатель», 1960, стр. 83.

[1] Э. Д. Кузнецов. Фантазия и мастерство (о художнике В. М. Конашевиче), «Дошкольное воспитание», 1960, № 1, стр. 63.

ЛУЧШИЕ КНИГИ ГДР

Начиная с 1951 года ежегодно в Лейпциге заседает большое жюри. Оно определяет лучшие по оформлению книги издательств Германской Демократической Республики, выпущенные в истекшем году. Жюри состоит из художников книги, полиграфистов, представителей издательств и общественных организаций. Руководит им художник и исследователь книжного оформления Альберт Капр. Он писал: «Наш конкурс служит задаче — дать трудящимся как можно больше книг хорошего содержания, оформленных со вкусом и безупречных по техническому исполнению»[2]. В первую очередь — это конкурс массовых изданий, но в нем принимают участие и специально выпущенные библиофильские книги.

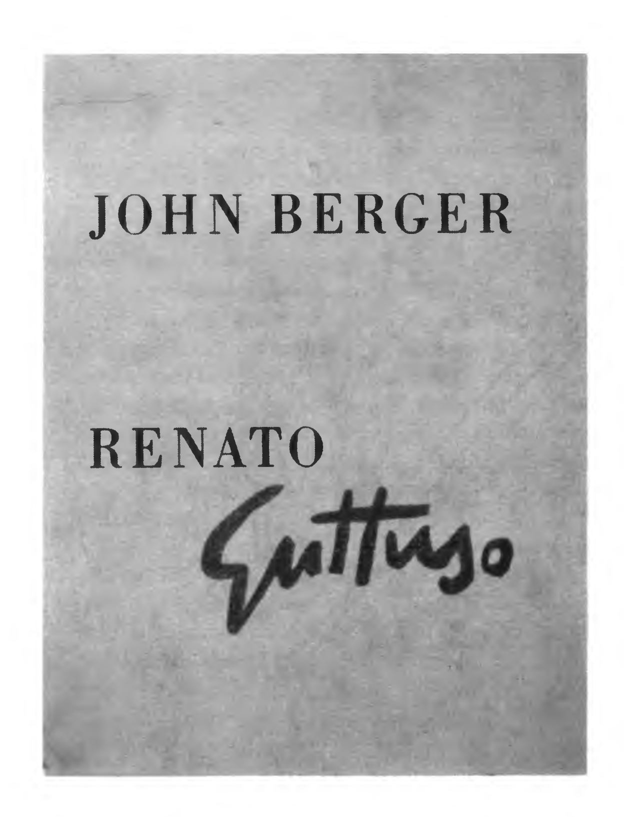
[2] «Spiegel Deutscher Buchkunst 1957», VEB Verlag für Buch und Bibliothekswesen, Leipzig, s. 5.



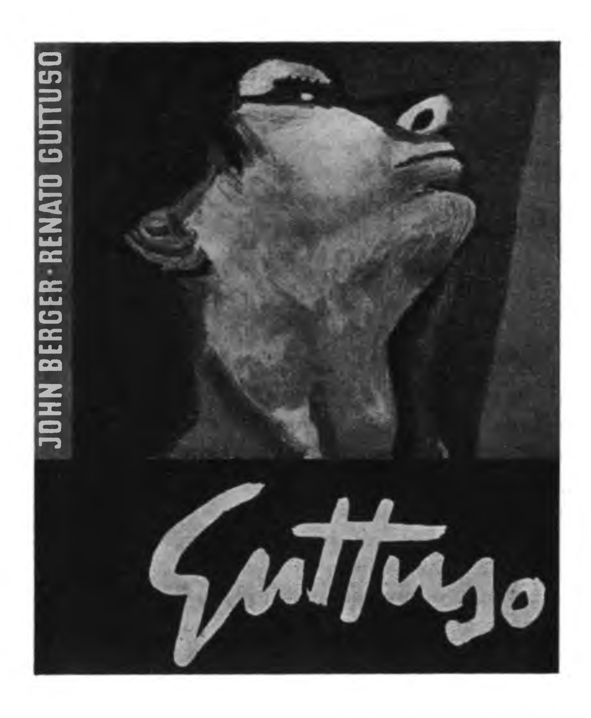
М. ШВИММЕР. Г. Гейне. «Германия», Verlag Philipp Reclam, Leipzig, 1956. Иллюстрация

Издательства ГДР представляют на конкурс обычно около четырехсот-пятисот книг. Из них выбирают самые лучшие, не ограничивая себя каким-либо определенным числом (например, 50 книгами). Обычно это тридцать пять — сорок книг. В числе лучших книг 1956 и 1957 годов — издания самого различного типа, но больше всего произведений художественной и детской литературы. Вместе с тем конкурс убедительно показывает отличные результаты работы немецких художников и полиграфистов и над оформлением политической, технической и научной книги. В этих изданиях особенно проявляется та сторона книжного искусства, которая в Германии и других странах определяется термином «tipographie». Это работа в области конструирования книги только типографскими средствами: оформление наборного титула, композиция текстовых страниц и разворотов, организация рубрикации и ее оформление, верстка текста и иллюстраций, подбор полиграфических материалов и т. д. Здесь художник совмещает функции технического редактора с творчеством оформителя книги. Среди «лучших книг» ГДР найдется немало настоящих шедевров, созданных чисто наборными средствами.

Стройным и выразительным решением текста и рубрикации отличается издание книги Клары Цеткин «О воспитании молодого поколения» (Dietz Verlag, Berlin, 1957). Особенно красивы многострочные заголовки на спусках, отпечатанные красной краской. Очень компактный и хороший по пропорциям томик (его формат несколько уже, чем наш, — $84 \times 108^{1}/_{32}$), зеленоватый переплет которого строго и красиво украшен черными и золотыми надписями, несет все характерные черты творчества известного мастера книжного оформления ГДР Хорста Эриха Вольтера, главного художника крупнейшей типографии Демократической Германии — «VEB Offizin Andersen Nexö». Хорст Вольтер — автор оформления еще нескольких книг, отмеченных среди лучших изданий 1956—1957 годов. В работах этого художника сочетаются классическая простота и строгость с изяществом графи-



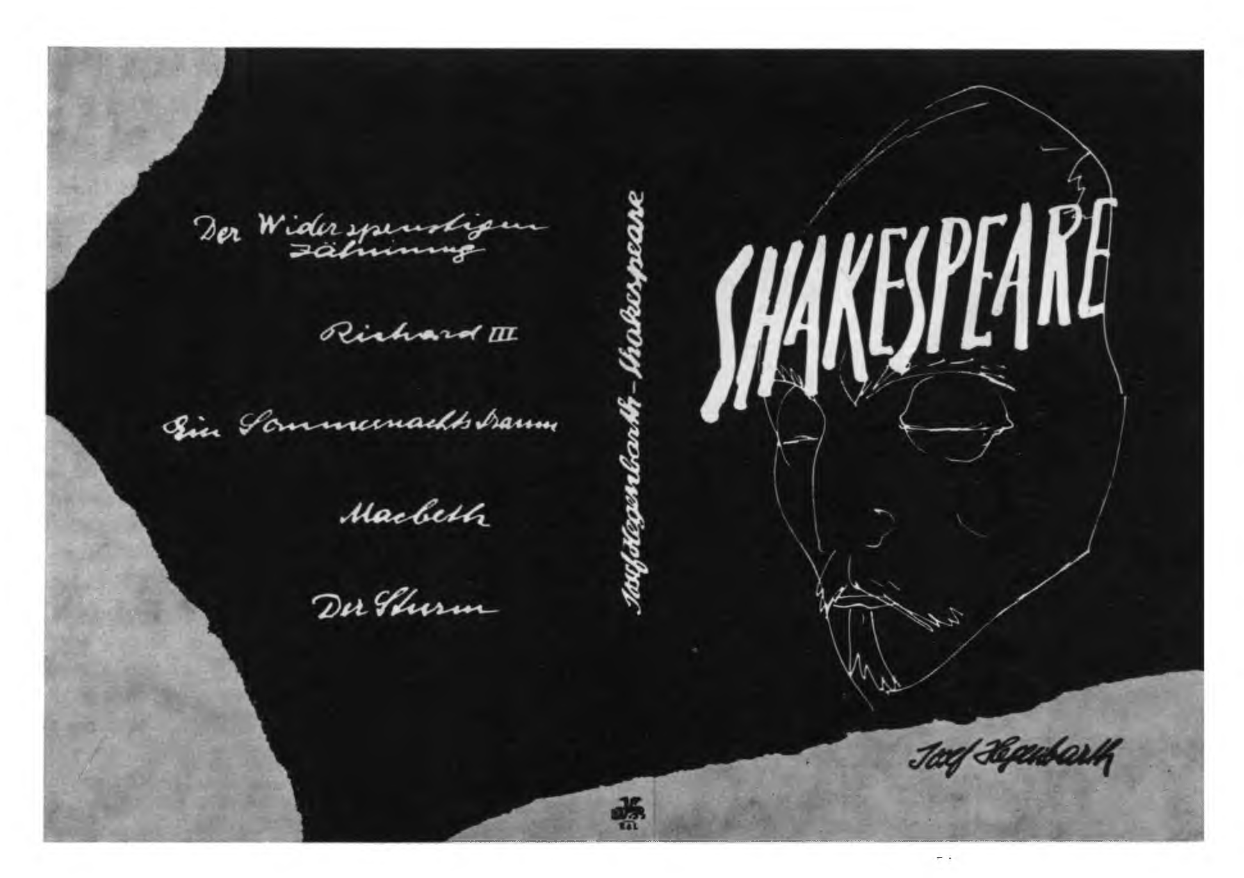
А. КАПР. Д. Берджер. «Ренато Гуттузо», VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1957. Титульный лист и суперобложка



ческих решений. Характерны в этом отношении его книги «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси (Paul List Verlag, Leipzig, 1957) и особенно небольшое библиофильское издание «Отрада для друзей книги» («VEB Offizin Andersen Nexö», Leipzig, 1956) — сборник высказываний великих людей о книжном искусстве и литературе. В этой книге наряду с отлично найденным переплетом особо привлекает внимание организация набора, отпечатанного в два цвета. Художник смог добиться от старинного готического шрифта «старый швабахский» подлинно современного звучания на текстовой странице. Ритмически скомпонованные строки на разворотах создают ощущение настоящего узора. Эта книга набрана на монотипе. Издания ГДР вообще показывают пример великолепного качества, строгой выверенности и выразительности машинного набора. А ведь до сих пор еще распространено представление о том, что подлинные шедевры искусства книги невозможно создать современным индустриальным методом.

Отлично качество набора, например в большинстве научно-технических изданий, отмеченных в двух конкурсах. Научная книга оформляется прежде всего с позиции целесообразной, наиболее выразительной организации структуры текста. Особое внимание немецкие оформители обращают на построение рубрикации, выбор шрифтов для заголовков и на верстку иллюстраций и таблиц. Очень выразительно оформление книги К. В. Сахновского «Стальные конструкции (VEB Verlag Technik, Berlin, 1956). Для заголовков здесь использовано несколько различных гарнитур шрифтов. Причем оформитель добился их гармонической связи и одновременно ясного различия, так что читатель легко разбирается в системе рубрикации (спуск в этой книге несет в среднем 4—6 заголовков различной подчиненности). В этой книге и в таких изданиях, как, например, «Атлас звездного неба», «Железо и сталь» Ф. Кюна и др., заметно стремление не только наилучшим для усвоения образом расположить иллюстрацию на странице, но и добиться единства ее графики с общим решением полосы. Порой в этом отношении немецким художникам удается найти композиционные решения большой красоты и графической выразительности.

Вряд ли особенно следует доказывать достоинство немецких книг и альбомов по изобразительному искусству. Монографии и альбомы издательств VEB Verlag der Kunst, Heinschelverlag Kunst и др. давно уже завоевали себе всемирное признание



И. ХЕГЕНБАРДТ. Рисунки к пяти драмам Шекспира, Verlag Rütten und Loening, Berlin, 1957. Суперобложка

и оформлением и качеством репродукции. Естественно, что среди лучших книг много искусствоведческих изданий. В первую очередь хочется отметить несколько маленьких книжек массовой серии издательства «Insel-Verlag». Маленькие томики серии «Библиотека Инзель» выходят довольно значительными тиражами. В 1956—1957 годах в число лучших изданий ГДР были включены две книги этой серии — «Ци Бай-ши» и «Раннеитальянская станковая живопись». Следует отметить великолепное качество цветной массовой офсетной печати, очень точно передающей все особенности живописи великого китайского художника и яркую красочную гамму, золото и пурпур раннеитальянских примитивов. Как ни скромно и единообразно построено внешнее оформление книг этой серии, все же каждая из них по-своему индивидуальна и хорошо запоминается благодаря интересно оформленной обложке.

Вообще надо сказать, что немецкая искусствоведческая книга в своем оформлении старается найти стилевое единство с тем явлением искусства, которому она посвящена. В этом отношении интересны и большие монографии, отмеченные на конкурсах 1956—1957 годов. Среди них выделяется очень цельно оформленная книга Джона Берджера «Ренато Гуттузо» (VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1957). Это работа крупнейшего немецкого мастера шрифта и книжного искусства Альберта Капра. Монографию о вожде неореализма в живописи Капр решает крупными формами, стремясь к монументальности и простоте. Мотив контрастов, противопоставления тяжелых и легких, напряженных и спокойных форм последовательно проведен через всю композицию книги. А. Капр смог создать ритм книги, хорошо соответствующий характеру творчества Р. Гуттузо. Большой квадратный формат, выбранный для книги, оставляет возможности для различных комбинаций в верстке иллюстрации и текста. В композиции полосы Капр уходит от обычной схемы, сильно укорачивая широкую полосу набора и делая очень большими верхнее и нижнее



В. КЛЕМКЕ. И. Викрам. «Ролльвагенбюхлейн», Eulenspiegel Verlag, Berlin, 1957. Титульный разворот

поле. Это еще сильнее подчеркивает форматность, монументальность книги.

Другой интересной работой в области оформления искусствоведческой монографии является отмеченное в 1957 году издание книги Ганса Секкера «Диего Ривера» (VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1957). Это работа Джона Хартфильда, который известен у нас главным образом как мастер фотомонтажа — автор острых политических агитационных плакатов. Своеобразна суперобложка этого издания: на ней использована фотография Д. Риверы на фоне его росписи. Сопоставление фигуры художника и огромной плоскости его фрески сразу вводит зрителя в масштаб творчества великого мексиканского живописца. Отличный переплет, титул и очень красивый форзац дополняют и развивают тему монументальности творчества Риверы, которая так удачно воплотилась на суперобложке.

В числе книг, отмеченных жюри, несколько публикаций работ известных мастеров графики. Отдельным альбомом были опубликованы рисунки польского художника Тадеуша Кулисевича на темы пьесы Б. Брехта «Кавказский меловой круг» (Heinschelverlag, Berlin, 1956). Йозефа Хегенбардта к пяти драмам В. Шекспира (Verlag Rütten und Loening, Berlin, 1957). Йозеф Хегенбардт — один из самых видных немецких художников-иллюстраторов, создатель многочисленных серий рисунков к произведениям Гоголя, Диккенса, Сервантеса, Бальзака, Гёте и др. Рядом с именем Хегенбардта хочется назвать другого видного графика ГДР Макса Швиммера. Этот художник совершенно иного творческого темперамента, чем Хегенбардт. Его уравновешенный мягкий юмор, сама манера виртуозного наброска скорей напоминает даже не Германию, а Францию. Однако это глу-

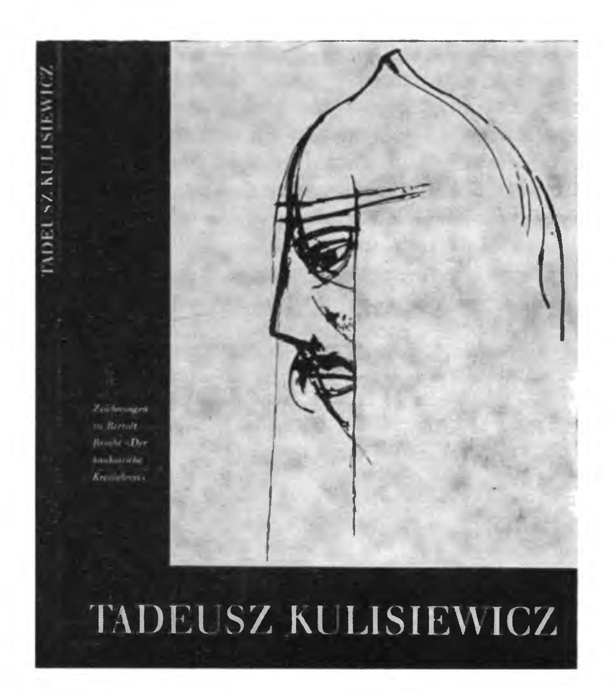
боко национальный художник. Он лишний раз доказал это своими остроумными, красивыми, содержательными иллюстрациями к поэме Г. Гейне «Германия — зимняя сказка» (Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig, 1956). За серию этих иллюстраций он получил национальную премию в 1956 году. Эта книга, так же как и издания с его иллюстрациями произведений Гёте, Элюара, Маяковского, вошла в число «лучших книг». Великолепное мастерство Швиммера и Хегенбардта все же страдает общим недостатком: оба художника в первую очередь выражают себя, а уже потом — литературное произведение. Их язык и стиль совершенно не меняются, иллюстрируют ли они Шекспира, Маяковского или Гейне. Мы вовсе не стоим за то, чтобы художник без остатка растворился в произведении писателя, но всегда нужно искать равнодействующую между творческой индивидуальностью писателя и его иллюстратора.

Пример подлинного взаимодействия пластического и словесного образа мы видим в работах Вернера Клемке. Этот художник использует в своих иллюстрациях язык многих графических техник — от обрезной гравюры XVI века до современного линейного рисунка — и никогда не ошибается ни в ощущении ритмико-пластического строя произведения, ни в мере стилизации. Он всегда остается художником сегодняшнего времени и с этих позиций чутко и верно читает литературное произведение. Жюри отметило его иллюстрации к таким разным по стилю книгам, как «Хорошо» Маяковского (Verlag Volk und Welt, Berlin, 1957) и старинный сборник немецких народных анекдотов «Роллывагенбюхлейн», собранных Йоргом Викрамом (Eulenspiegel Verlag, Berlin, 1957). Рядом с этой работой монументальные и мужественные иллюстрации к поэме Маяковского могут показаться даже принадлежащими другому художнику. Но мы узнаем Вернера Клемке по его острому композиционному видению, по знакомому решительному жесту его руки, очерчивающей выразительный силуэт или проводящей выверенную до доли миллиметра линию. Отметим еще одно очень важное качество этого художника — Клемке всегда создает книгу целиком. Его иллюстрации точно задуманы в связи с определенным местом в книге, со страницами текста, шрифтом, даже с цветом бумаги. Клемке, так же как и Швиммер, глубоко книжный художник, видящий продукт своего труда в каждом тиражном экземпляре книги.

Невозможно в этой небольшой статье сколько-нибудь подробно остановиться на всех интересных



Серийный переплет. «Insel-Verlag», Leipzig, 1957.



Т. КУЛИСЕВИЧ. Б. Брехт. «Кавказский меловой круг», Heinschelverlag, Berlin, 1956. Суперобложка

изданиях художественной литературы, отмеченных в двух конкурсах на лучшие книги. Трудно пройти, например, мимо отличной работы видного оформителя книг, главного художника «Aufbau-Verlag» Карла Госсова, создавшего сдержанное и совершенное в своей классически безупречной форме издание собрания сочинений Леонгарда Франка (Aufbau-Verlag, Berlin, 1957), или многолетнего труда Эгона Пруггмайера, нашедшего в оформлении массовой серии произведений художественной литературы издательства «Dieterich'sche Verlagbuchhandlung» связь современности с лучшими традициями книжного оформления конца прошлого века.

Многочисленны и издания детской литературы, заслуженно выделенные жюри. Среди них, безусловно — одно из самых лучших — «Гордая бабочка и другие африканские рассказы» (Verlag Neues Leben, Berlin, 1956) — сборник негритянских сказок, блестяще иллюстрированный и оформленный художником Э. Биндером-Штассфуртом. Его рисунки, сочетающие наблюдательность анималиста с талантом увлекательного и остроумного рассказчика, узорно-декоративные и в то же время глубоко реалистические, прекрасно живут на странице книги. Успеху этого издания способствовала сложная работа по организации текста и построению макета, которую проделали Г. Шульц и Х. Пауке. Эта книга — настоящая энциклопедия различных видов верстки. Почти на каждой новой странице иное расположение иллюстраций. И в то же время все развороты подчинены единому ритму, книга цельна в самом полном смысле этого слова. Это издание могло бы многому научить нас — не только в области практики верстки иллюстраций и текста, но и в самой своей сути — как результат кропотливейшей и любовной работы иллюстратора и конструкторов книги, бок о бок работавших буквально над каждым составным элементом издания — от фортитула до колонцифр.

Эти краткие заметки о конкурсах на лучшие книги 1956 и 1957 годов в ГДР, конечно, не могут даже очень обще сформулировать все интересное и характерное, что отличает сегодня книгу наших немецких друзей.

Необходимо постоянное общение и критическая оценка достоинств и недостатков того искусства, которое создается рядом с нами в издательствах Берлина, Лейпцига, Дрездена. Такое постоянное творческое общение может во многом обогатить теоретическую и практическую деятельность наших мастеров книги.

Ю. Соболев

●

III. КНИЖНАЯ ГРАФИКА НА ВЫСТАВКАХ

С. В. ГЕРАСИМОВ

Книжная иллюстрация для С. В. Герасимова с давних пор была важной и значительной (если и не самой главной) областью художественного творчества. Еще в 20-е годы он иллюстрировал очень много различных книг, издававшихся Госиздатом, но тогда не придавал особенно большого значения этой своей работе. Книжная графика впервые стала для него важным и большим делом в 30-е годы, но подошел он к ней с уже достаточно многообразным и долгим опытом иллюстрирования произведений художественной литературы.

Но теперь он вкладывал в каждую свою серию книжных иллюстраций такой упорный, многолетний и обширный труд, что обращался к книжной графике лишь в особенно важных случаях, сделав за тридцать лет, по существу, всего четыре серии иллюстраций. Каждая из них была связана с глубокими и давними размышлениями и творческими задачами. Не мешая живописи, всегда остававшейся у С. В. Герасимова на первом месте, его книжные иллюстрации давали возможность особенно сложного и многопланного разрешения некоторых художественных образов, постоянно занимавших воображение и память художника.

Из этих немногочисленных книжных работ С. В. Герасимова особенно большую роль в истории советской книжной графики, да и в его собственном творческом развитии сыграли две: обширная серия черных и цветных акварелей к поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и не менее сложная и обширная, растянувшаяся на четверть века работа над акварельными иллюстрациями к «Делу Артамоновых» Горького. Можно сказать, что эти две серии иллюстраций вошли в число тех немногих работ, которые определили собой наивысший уровень, достигнутый в сорокалетнем историческом развитии советской книжной графикой.

Другие серии иллюстраций, над которыми С. В. Герасимов работал в послевоенные годы, — особенно к «Грозе» А. Н. Островского и к «Капитанской дочке» Пушкина, — не получились столь же цельными, весомыми и новаторскими, как серии рисунков к Некрасову и Горькому. В них есть, конечно, не только не мало интересного и значительного, но и есть ряд отдельных листов высокого художественного качества. Однако эти отдельные лучшие рисунки делают эти серии, пожалуй, еще более односторонними. В работе над «Грозой» С. В. Герасимова особенно заняло все то, что относится там к «темному царству»: образы Кабанихи

Выставка произведений С. В. Герасимова состоялась в январе—феврале 1956 г. в Москве.

и разных людей из ее окружения включили в себя, в изображении С. В. Герасимова, очень много реальных наблюдений жизни, сохранившихся в памяти художника еще со времени его детства и юности в Можайске, в конце прошлого века. Трагедия же Катерины была решена в значительной мере умозрительно и не заняла, как ей подобало бы, первого места в этой серии. В цикле черных акварелей к «Капитанской дочке» все внимание С. В. Герасимова ушло на передачу образа Пугачева, с давних пор занимавшего его воображение; перед яркими и сильными рисунками, ему посвященными, совсем стушевались образы Гринева, Маши, защитников Белогорской крепости. Поэтому в обоих этих случаях работа над книжной графикой осталась в кругу скорее живописных исканий С. В. Герасимова, как дополнение к ним, и не получила такого первостепенного художественного и исторического значения, как его во всех отношениях замечательные серии иллюстраций к Некрасову и Горькому.

Первые эскизы иллюстраций к некрасовской поэме появились на юбилейной выставке графики, открывшейся в Москве осенью 1933 года.

Работа над Некрасовым заняла несколько лет, но ее результатами можно было уже в полную меру любоваться на выставке книжной иллюстрации к художественной литературе в Музее изобразительных искусств в 1936 году. В том большом художественном и идейном значении, какое получила эта выставка, иллюстрациям С. В. Герасимова принадлежала немалая доля.

Серия иллюстраций к Некрасову была рассчитана на большое и сложное издание с заставками, концовками, текстовыми иллюстрациями, цветными вклейками. Хоть в этой серии не все было удачным, можно лишь жалеть, что по случайным (и мало серьезным) основаниям это издание не увидело света. Это не помешало все же рисункам к поэме Некрасова стать одним из самых известных созданий и С. В. Герасимова и всей советской графики в целом.

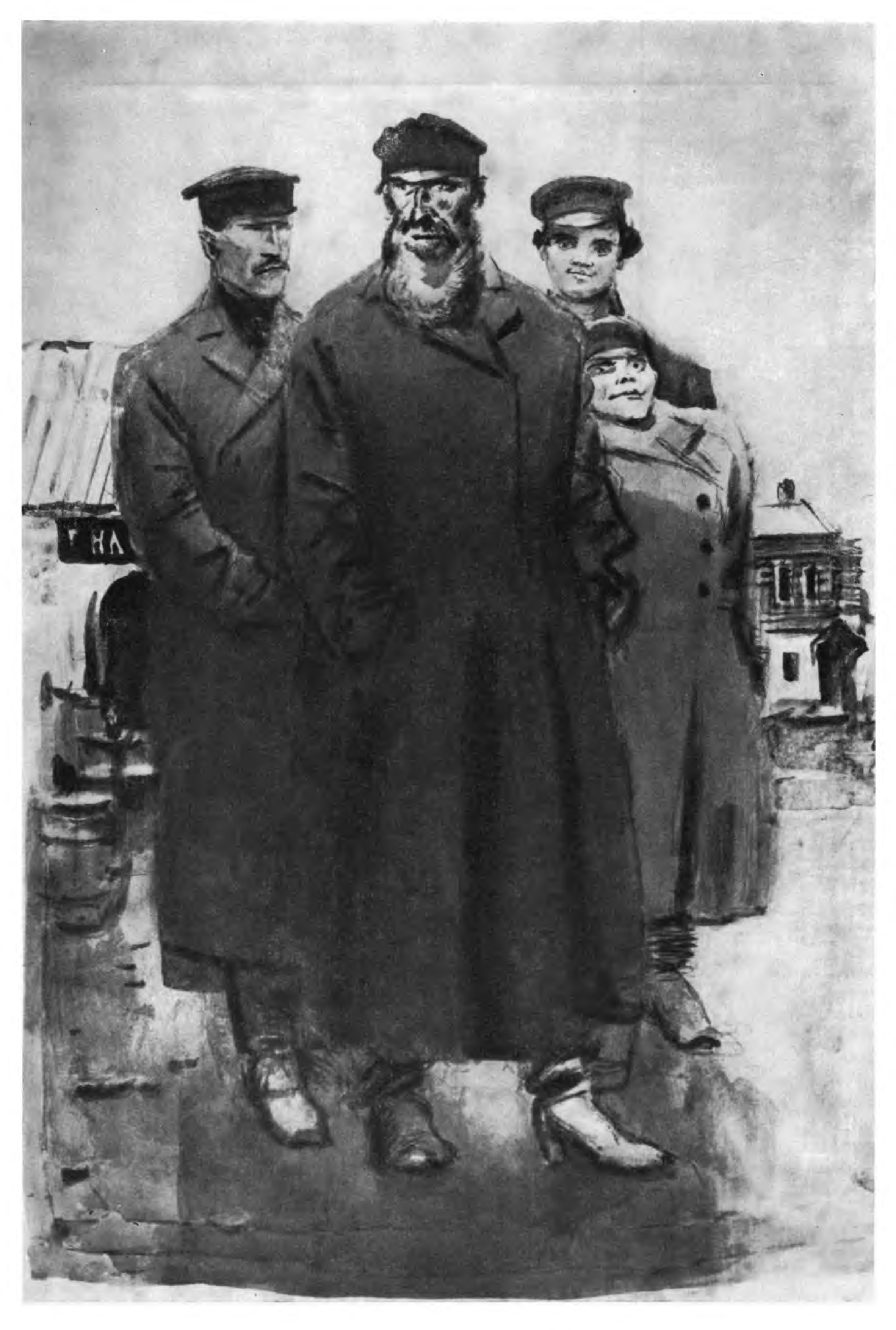
В серии было много недостатков, давно уже разобранных критикой. Те времена, когда эти недостатки давали возможность желающим хулить всю работу в целом, давно прошли. Достоинства серии явно и очевидно превосходят ее уязвимые стороны, о них и должна в первую очередь идти речь при всяком разговоре об этой замечательной работе. Ей очень помогло то, что С. В. Герасимов без конца, непрестанно возвращаясь к этой теме, уже раньше работал над образами русских крестьян. Он один из тех советских художников, кто воочию представил зрителям процесс превращения старого образа крестьянина в образ глубоко современный, кто показал этот огромный исторический сдвиг в веренице живых, взволнованных, глубоко сердечных человеческих образов, рождающих чувство душевной заинтересованности в этих людях и великое к ним уважение.

От «Фронтовика» и «Пугачевца» и до «Клятвы партизан» и «Колхозного сторожа» протянулся этот путь роста и созревания больших художественных образов, искавшихся и найденных С. В. Герасимовым, и этот путь настолько значителен и потребовал так много сил и вдохновения от художника, что вполне можно понять, почему С. В. Герасимов считает эту сферу своей деятельности самой важной и самой главной, сердясь, когда невнимательные знатоки отводят первое место его пейзажам. Нет, конечно, никакой необходимости хотя бы в малой мере умалять красоту и совершенство пейзажей С. В. Герасимова. Но было бы неправильно вообще как-либо противопоставлять разные области живописи, которыми он занимается. Его искусство отличается (и всегда отличалось) необычайной цельностью.

Как раз в серии иллюстраций к Некрасову, которой предшествовал тот путь развития крестьянских образов, о котором шла речь, в очень своеобразной форме выясняются отношения человека и природы, или, если угодно, «крестьянского» жанра и пейзажа. С. В. Герасимов истолковал свою задачу в работе над иллюстрациями к Некрасову прежде всего как изображение России, русской земли и природы и разного отношения к этой земле тех людей, которые живут и работают на ней, и тех, которые обременяют и засоряют эту землю. В рисунке к «Прологу» он сразу вывел всех основных героев поэмы — семерых крестьян, очень разных по своему душевному строю и соответствующему ему физическому облику и объединенных в общих мучительных поисках правды и справедливости. С. В. Герасимов остроумно и тонко придал облику каждого из семерых искателей истины непринужденное и легкое сходство с тем «идеалом» хорошей жизни, в который уверовал каждый из героев. В образе старика Пахома действительно есть гордая величественность, подобающая «вельможному боярину», в образе Луки — нечто благодушно и лукаво «поповское» и т. д. Такое символическое претворение заданной поэтом темы лишено у С. В. Гераси-



С. В. ГЕРАСИМОВ. М. Горький. «Дело Артамоновых», Гослитиздат, 1956. Иллюстрация. 1947



С. В. ГЕРАСИМОВ. М. Горький. «Дело Артамоновых». Иллюстрация, 1938

мова малейшей нарочитости или рассудочности — все крестьяне «Пролога» у него живые, неповторимо индивидуальные характеры, не приходит в голову сомневаться в их абсолютной достоверности.

И когда эти герои отправляются в свое странствие, проходя по убегающим вдаль дорогам или по тенистым аллеям барских усадеб, встречаясь с разными людьми и выспрашивая, хорошо ли им жить на Руси, то прекрасная русская природа, изображенная С. В. Герасимовым и в отдельных рисунках и в фонах тех сцен, где на первом плане люди, — выступает мудрым судьей и разрешителем их недоуменных размышлений. Поразительна по своей сосредоточенной, целеустремленной выразительности иллюстрация, где барское семейство изображено сидящим за большим обеденным столом посреди широких просторов полей. Этот скупой, удивительно тонкий и поэтический далекий пейзаж с безукоризненной точностью и недвусмысленной прямотой выясняет ценность торжественно восседающего за обедом общества, обнажая его физическое и душевное убожество, его важную пустоту и напрасную самоудовлетворенность. В превосходной цветной акварели «Охота» томный и нежный, обостренно лирический осенний русский пейзаж находится в недвусмысленном контрасте с гротескной, хотя и безусловно достоверной сценой помещичьей охоты, со стремительно, как вспышка огня, несущейся лисицей и догоняющими ее борзыми и всадниками.



С. В. ГЕРАСИМОВ. Н. Некрасов. «Кому на Руси жить хорошо». Иллюстрация. 1934—1936.

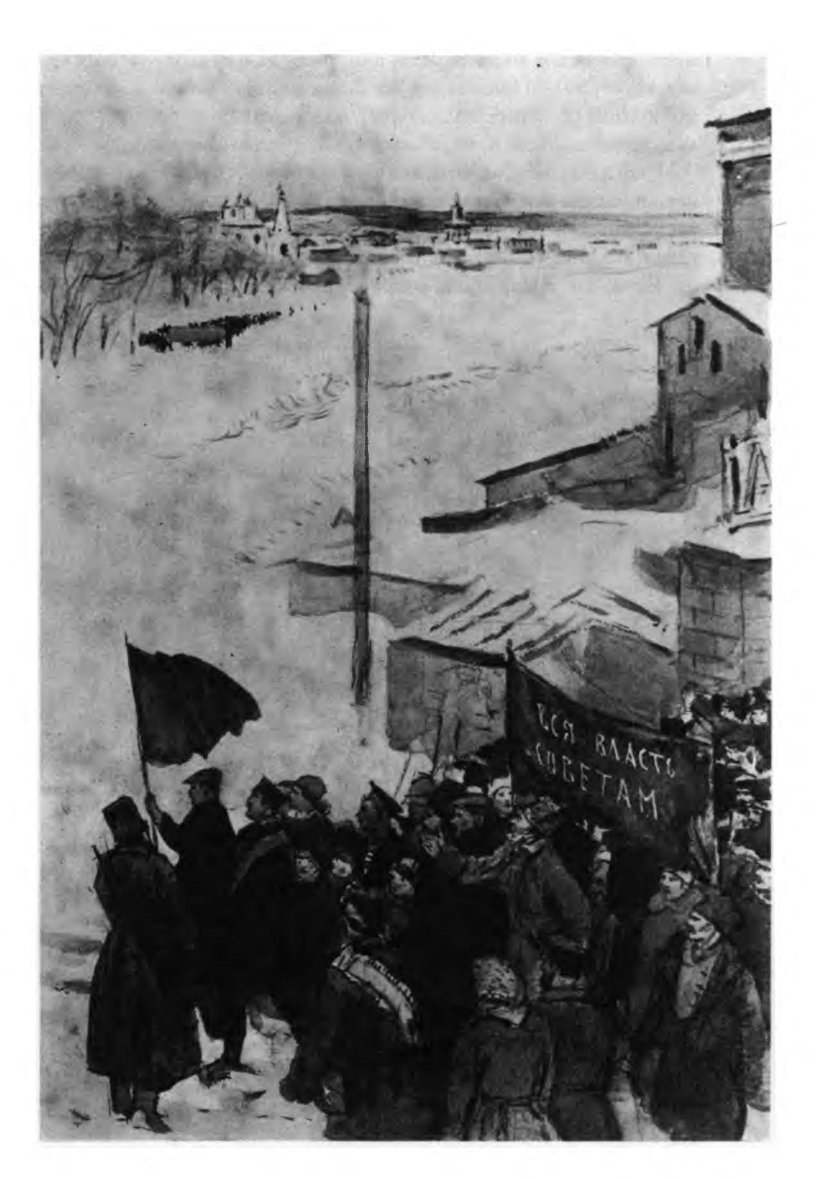
Быть может, до того у С. В. Герасимова даже и не было такого обобщенного, такого сконденсированного ощущения русской природы в ее самых сокровенных и важных признаках, какое появилось в этих иллюстрациях к Некрасову, и это собранное и глубокое чувство природы особенно хорошо воплотило в себе эпический строй поэмы, ее поэтическую основу. А образы крестьян, отыскивающих правду, получили не только свое развитие в ряде других иллюстраций, но и особенно оттенились во всей своей неприкрашенной и живой человечности от сопоставления с природой, все время возникающей повсюду в иллюстрациях как мерило или камертон человеческих поступков и стремлений.

Та обостренная и вместе с тем очень точная и верная оценка жизни и разных человеческих характеров, которая выразилась в иллюстрациях к Некрасову, нашла еще более полное и цельное воплоще-

ние во второй большой книжной серии С. В. Герасимова — в иллюстрациях к «Делу Артамоновых» Горького, начатых в 30-х годах и законченных в 50-х.

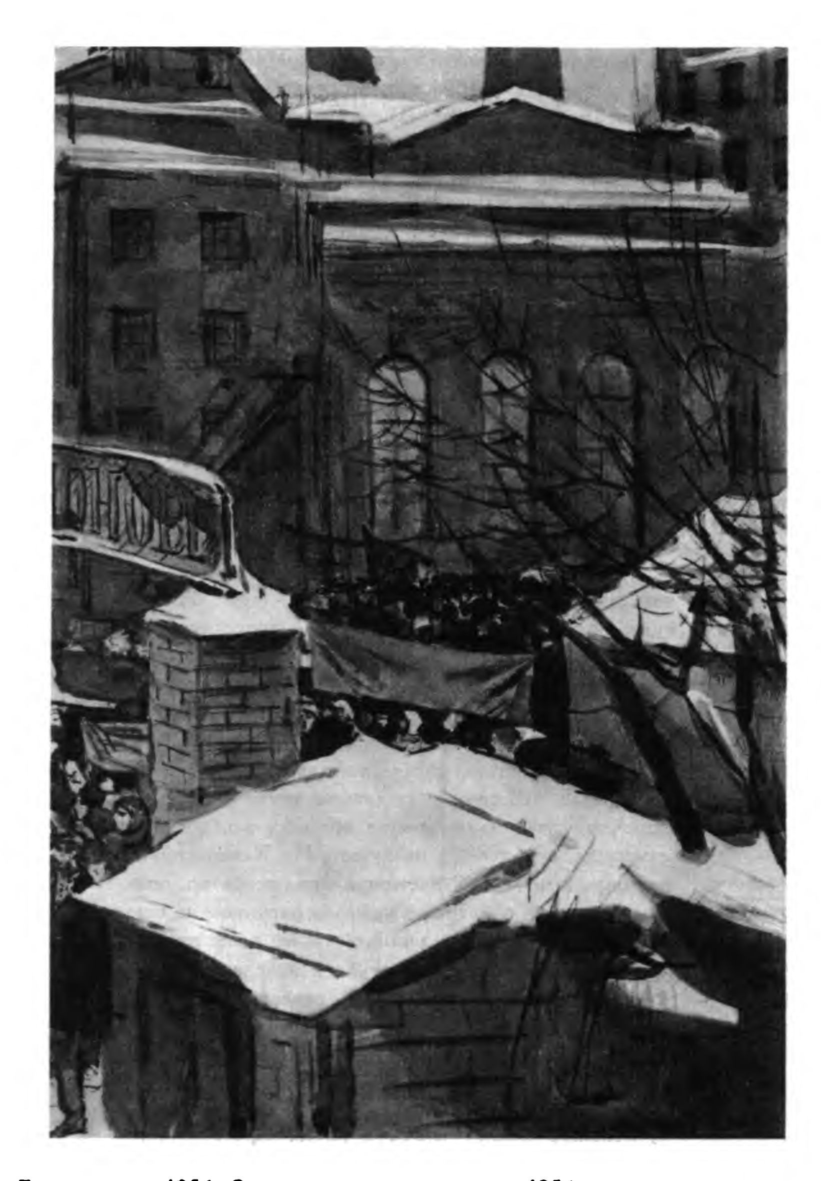
Я вряд ли сейчас могу много прибавить к тому превосходному разбору этих иллюстраций С. В. Герасимова, какой был сделан В. А. Пушкаревым в его диссертации о советских художниках — иллюстраторах Горького. Бесспорно одно: эта серия, явившаяся плодом долголетних размышлений и большого творческого напряжения, относится к числу таких произведений советского искусства, к которым много раз придется возвращаться всем, кто стремится разобраться в путях высокого расцвета советской реалистической книжной графики. И черно-белый акварельный вариант этой серии, возникший в 1938—1939 годах, и сделанный на его основе с различными дополнениями и сокращениями цветной вариант послевоенных лет одинаково несут в себе некоторые наиболее важные творческие идеи художника, некоторые наиболее излюбленные пристрастия и характерные для него мотивы.

В основу всего образного строя этих иллюстраций легли воспоминания детства художника — жизнь в провинциальном дореволюционном Можайске, то ощущение подлинной достоверности давно прошедшей жизни, которое нельзя заменить ничем. Поэтому продуманное взвешивание и определение выведенных Горьким человеческих характеров, их верная историческая и социальная оценка, их убеждающая жизненная правдивость так неразрывно сплелись в этих рисунках с непреложной достоверностью виденного своими глазами, с необычайно интенсивным чувством местного колорита, цвета и запаха времени, неподдающихся рассудочным расчетам, но сообщающих произведениям искусства особенную силу и пронзительность воздействия на ум и чувство зрителя.



С. В. ГЕРАСИМОВ, М. Горький. «Дело Артамоновых».

В этом отношении, быть может, особенно замечательны начало и конец этой серии: открывающая книгу акварель «Город Дремов» и заключающая ее «Демонстрация», или «Октябрь в Дремове» (обе сделанные лишь в цветном, послевоенном варианте серии). Если в других лучших иллюстрациях серии — в «Семье Артамоновых», или «Дворе фабрики», или рисунке «Петр и Наталья» — типы людей, подробности быта, драматические ситуации прямо взяты из литературного текста и перевоплощены



Гослитиздат, 1956. **Разворотная иллюстрация, 1954**

в зрительные образы, то в упомянутых двух обрамляющих книгу акварелях нет прямого соответствия с каким-либо конкретным местом текста. Оба эти изображения вдохновлены всем духом и строем романа, но рождены всецело воображением художника, давшего свое, и не менее сильное, представление о начале и конце исторических судеб старого Дремова, даже без особенной памяти о династии Артамоновых, сыгравших такую не слишком добрую роль в его истории.

Акварель «Город Дремов», фронтиспис книги, — это обобщенное изображение купеческой России во всей характерности и удивительной остроте ее признаков, с ее дикостью и с ее эстетикой. В этой прекрасной акварели С. В. Герасимова, одной из самых лучших в его творчестве, есть соединение точной, безжалостной социальной оценки с большой и оправданной гуманистической справедливостью, с верным разделением темного и светлого в этой старой жизни. Правда, молоденькая купчиха, идущая по базарной площади, изображенная на этой акварели, — это скорее не из Горького, а из Чехова. Но у С. В. Герасимова, быть может, и на самом деле преобладают «чеховские» черты, составляющие основу его творчества, а не горьковские, как бы ни были верны и точны его иллюстрации к Горькому.

Большая двухстраничная иллюстрация «Октябрь в Дремове», существующая и во втором, станковом варианте, также «присочинена» художником. Ее смысл вытекает из всего хода драматического действия романа, но в тексте ничего не рассказано о рабочей демонстрации с красными знаменами, выходящей из ворот национализированной артамоновской фабрики. Снова здесь — замечательное ощущение достоверности места и времени: простор русской глубокой осени, так оттеняющий полыхающий красный цвет знамен и стягов с лозунгами, мерное и величественное шествие массы людей, несущее в себе приговор истории.

Эти две акварели, как мне кажется, дают наиболее полное знание о мастерстве С. В. Герасимова как художника книги, о силе проявившегося в них реалистического метода, умеющего возродить прошлое во всей его жизненной достоверности и вместе с тем расценить его глазами наших дней.

А. Чегодаев

А. М. КАНЕВСКИЙ

Перечисляя разнообразные хозяйственные занятия Василисы Кашпоровны, необыкновенной тетушки Ивана Федоровича Шпоньки, Гоголь, среди всего прочего, поминает и то, что она стреляла дичь. Это более чем лаконичное упоминание оказалось достаточным, чтобы вдохновить А. М. Каневского — самого причудливого и самого изобретательного из всех советских художников-иллюстраторов — на одну из его наиболее забавных, остроумных и неожиданных выдумок. На его большом страничном рисунке к повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (1947), сделанном нежно-серебристой черной акварелью, почтенная родственница Шпоньки, очень большая и грузная (так как ей, по словам Гоголя, «более всего шли бы драгунские усы и длинные ботфорты»), стреляет из ружья в летающих во все стороны над ее головой уток, стоя в лодке, глубоко ушедшей в воду под ее тяжестью. И собака, делающая стойку в лодке, перед тетушкой, и маленький хилый мужичонка, озабоченно уставившийся на летающих уток, стоя позади тетушки по пояс в воде и держа в каждой руке по утке, — оба они своим бездействием оттеняют уверенную решительность странной охотницы. Собственно говоря, ничего этого у Гоголя нет и в то же время все это у него есть — нужно только художнику внимательно прислушаться к тексту. Рисунок Каневского пронизан яркой творческой свободой, но в нем нет ничего, что не было бы твердо и прочно основано на тексте великого писателя: он весь целиком пронизан безукоризненно верным и точным знанием и ощущением Гоголя. Все вольности Каневского с неотразимой логикой вытекают из смысла и характера гоголевских образов, гоголевской поэтики, в них нет ничего произвольного и субъективного.

Таков всегда Каневский во всех лучших своих книжных иллюстрациях — к Гоголю и к Щедрину, к Чехову и к Алексею Толстому, к Маршаку и к Барто. Избранный им способ иллюстрировать книги — не обычен и не легок: он требует от художника безупречного такта, чувства меры и отличного художественного вкуса, ограждающего от каких-либо ненужных крайностей, от поверхностной приблизительности или показных эффектов. У Каневского есть эти достоинства, он редко им изменяет, но, вероятно, и они не спасали бы от неудач и поражений, если бы не соединялись с подлинно реалистическим методом оценки и истолкования литературных образов, который лежит в основе всей графической деятельности художника. Работая над иллюстрациями к какому-нибудь писателю, Каневский начинает с размышлений об идейном и художественном существе данного писателя, а не с забот, как бы по поводу этого писателя показать себя и свои неповторимо оригинальные качества. Именно поэтому Каневский стал одним из ведущих мастеров в расцвете советской реалистической книжной графики 30-х, а затем и послевоенных годов. На нем с особенной наглядностью можно проверить одну из важнейших особенностей полноценной реалистической иллюстрации: чем больше художник подчиняется реально существующим свойствам и особенностям литературного текста — тем вернее он раскрывает путь для утверждения своей творческой индивидуальности.

Каневский никогда не иллюстрирует текст с буквальной точностью, придерживаясь строго лишь рамок того, что сказано в данном месте писателем. Впрочем, такая иллюстрация вряд ли вообще возможна да, вероятно, и не нужна. Но Каневский не только, как и всякий настоящий иллюстратор, опирается в своей работе над каждым рисунком на всю сумму фактических сведений, которые даны писателем о его героях, их характерах и поведении и обо всем драматическом действии, развертывающемся в книге. Каневский находит особенно привлекательную прелесть в том, чтобы, блестяще зная роль каждого героя, заставить его сыграть шире и больше, чем дано ему в тексте, вместе с тем ни в чем не нарушая границ, стиля и ритма литературного повествования.

Иллюстрируя «Девочку-рёвушку» А. и П. Барто (Детгиз, 1953), Каневский к первым же строчкам — «Что за вой? Что за рев? Там не стадо ли коров?» — сделал страничный торжественный фронтиспис, вводящий в «событие»: дом, из всех дверей и окон которого вылезли или высунулись все его многочисленные обитатели, в полном удивлении всматривающиеся в даль, в одном направлении, — даже куры, кошки и коровы смотрят и вытягивают шеи туда же. Действительно, вой и рев должны быть неслыханными, чтобы это могло так поразить

———

Книжная графика А. М. Каневского была представлена на выставке произведений Е. Ф. Белашовой, А. М. Каневского, Н. В. Кирсановой, П. М. Кожина, А. В. Кокорина, Г. В. Нероды, состоявшейся в январе—феврале 1956 г. в Москве.



А. М. КАНЕВСКИЙ. Н. Щедрин (М. Салтыков). «За рубежом», ГИХЛ, 1939.
Иллюстрация, 1936

столь изобильную и самую разнообразную компанию, слушающую девочку-рёвушку. Об этих слушателях не говорится в тексте, но кто-то должен ведь задавать себе вопросы, заключенные в первых строках стихотворения! И из точной оценки художником-иллюстратором всей «драматической» ситуации рождается забавная, смешная сцена, верно рассчитанная на детское восприятие. но полная и чисто «взрослого» остроумия.

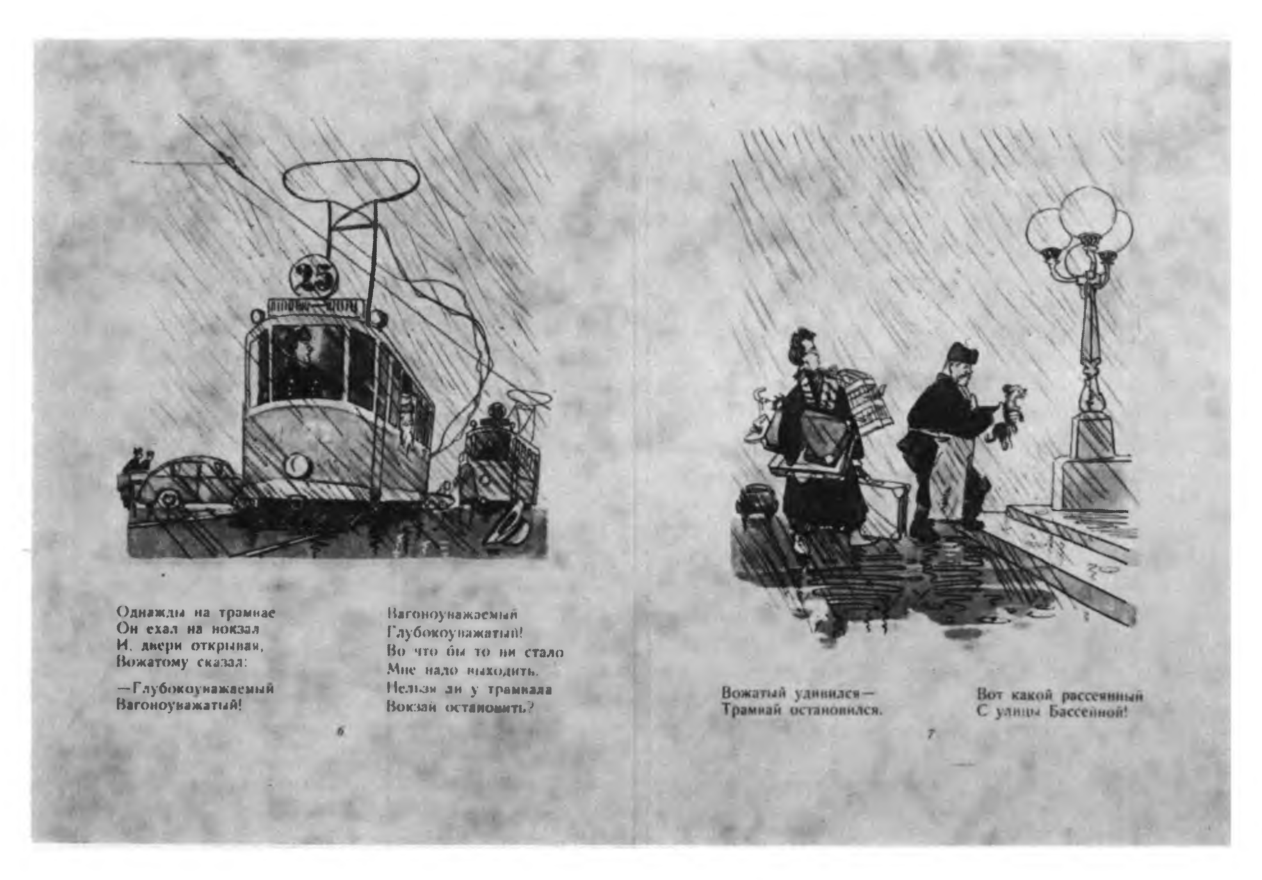
Когда в книжке С. Я. Маршака о рассеянном (Детгиз, 1956) рассказывается, как он поехал на вокзал, — Каневский дает волю целому фейерверку остроумнейшей выдумки: рассеянный тащит на себе целую гору всевозможных, явно не нужных в дороге предметов, а здоровенный, толстый носильщик со страхом, далеко выставив вперед руки, несет одного маленького щенка, также неизвестно зачем взятого в путешествие. Рассеянный спрашивает в окно вагона, что за станция; он уже так давно сидит в этом отцепленном вагоне, что успел «обжить» его, и под окном у него накопилась порядочная куча всякого мусора. Такими подробностями, совершенно естественно вытекающими из литературного текста, но не упомянутыми в нем, Каневский необычайно раздвигает «емкость» иллюстрации, ее художественное богатство. Для детской книги такой художник — сущий клад, но не нужно думать, что подобный метод не применим и к иллюстрациям взрослой литературы. Каневский неоднократно доказал это в работе над Щедриным (1936) и Гоголем (1947—1952).

Художнику тем труднее работать над иллюстрациями, чем больше художественное обаяние литературного текста, заставляющее его быть особенно остроумным и даже связывающее его по рукам и ногам. Но изобретательность Каневского изощрилась на рисунках к таким текстам, где не только обаяния, но и какой-либо литературной ценности чаще всего вовсе не было. Умение извлекать чистое золото из совсем не золотоносных источников журнальной юмористики, где короткий текст оказывался обычно лишь трамплином для выдумки художника, дало Каневскому замечательный опыт для работы над сложнейшими образами классической литературы. Конечно, его мастерство журнального рисунка могло с блеском раскрываться и вообще без всякого текста, с одним лишь коротким названием. Но мне кажется особенно замечательным то, что Каневский сумел эту вольную свободу журнального карикатуриста подчинить железной узде рисунка к классической литературе, ничего не утеряв из естественности и свежести своей фантазии.

В ранних работах, в начале 1930-х годов, Каневский, не зная меры, нагромождал одну смешную деталь на другую, еще не замечая, что они не помогают, а парализуют друг друга. Начиная с рисунков 1936 года к книге Салтыкова-Щедрина «За рубежом» он нашел нужную соразмерность и гармонию всех элементов иллюстрации, в том числе и ее декоративных качеств. С этого времени его искусство становилось лишь все строже и тоньше. Он свел множество смешных деталей в обычной для него сатирической иллюстрации к минимуму — к какой-нибудь одной неожиданной нелепой под-







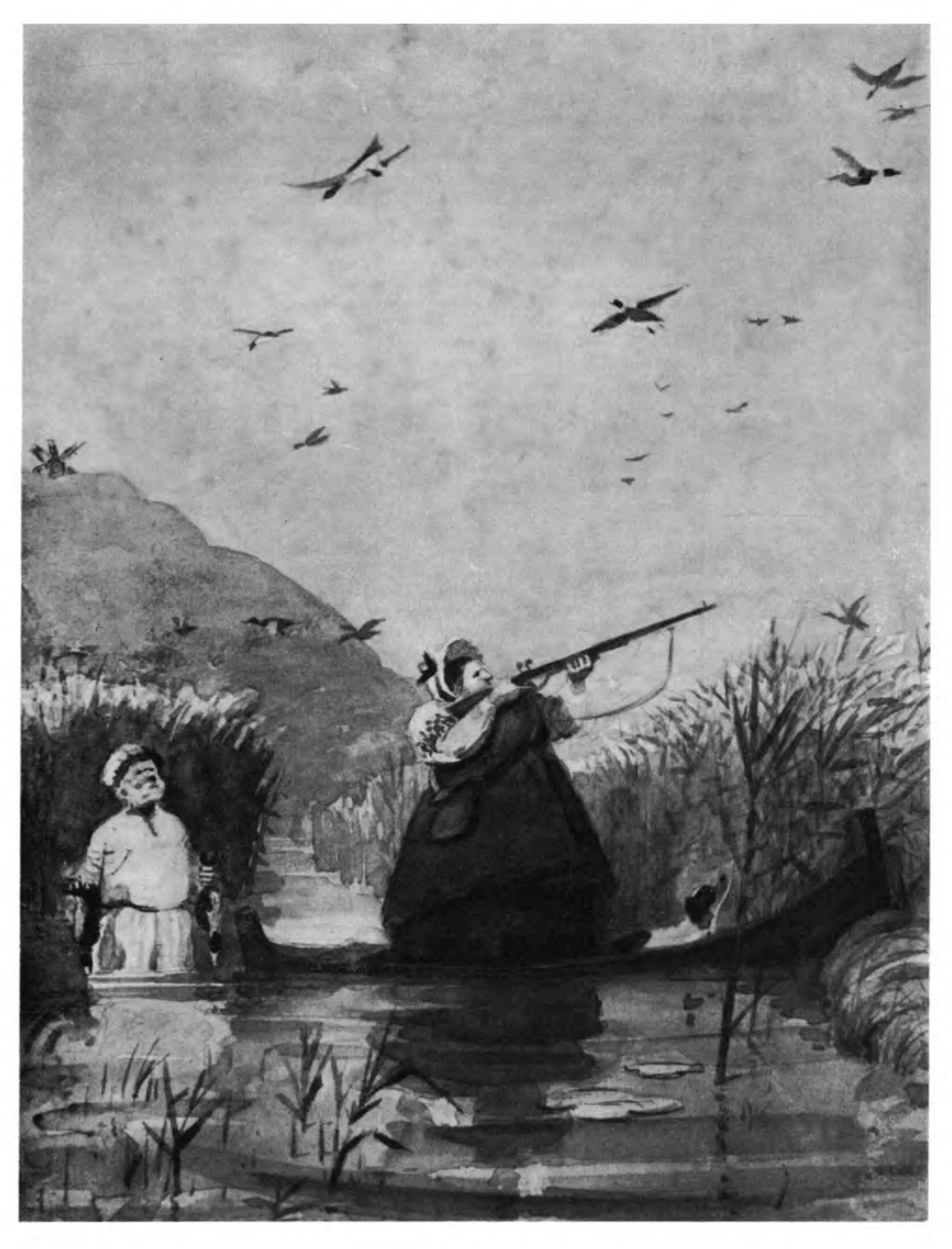
А. М. КАНЕВСКИЙ. С. Маршак, «Вот какой рассеянный», Детгиз, 1956. Разворотная иллюстрация

робности или черте, по контрасту с обычным, нормальным действующей с удесятеренной силой. Толстая свинья, сидящая в луже (на одной из концовок к «Миргороду»), становится чудовищно, невообразимо толстой, когда рядом с ней Каневский рисует одну-единственную тоненькую и хрупкую тростинку с черной головкой; куры, марширующие в затылок друг другу через пыльную улицу, сразу делают необычайно воинственным (и смешным) сонный, мирный пейзаж провинциального городка, в котором остановился кавалерийский полк («Коляска» Гоголя, 1947); гуси, клянчущие подачку — за затылком Ивана Никифоровича, завтракающего сидя по шею в пруде, и т. п. — все такие «изобретения» Каневского придают выверенное, чеканное изящество многим его иллюстрациям.

Пожалуй, именно в таком «остранении», обострении художественного образа заключена основная сила Каневского — его не так уж занимают задачи «портретной» характеристики героев книги, он обходит обычно лирические и драматические моменты (да, как правило, и не берется иллюстрировать книги, где такого рода темы являются главными). Там, где текст его слишком удерживает и сковывает, — он терпит неудачу (так получилось со сказкой Пушкина о Балде, где он явно не смог найти равнодействующую между прозрачной и строгой ясностью пушкинского слова и своими поисками странных и безмерно гиперболических деталей). Но как только его талант находит себе настоящую, нужную ему пищу — он расцветает с неподражаемым блеском. Такие его работы принадлежат не только к числу подлинных драгоценностей графики нашего времени, — вряд ли они когда-нибудь устареют.

А. Чегодаев

← А. М. КАНЕВСКИЙ. А. и П. Барто. «Девочка-рёвушка», Детгиз, 1953. Разворотная иллюстрация



А. М. КАНЕВСКИЙ. Н. Гоголь. «Вечера на хуторе близ Диканьки», Гослитиздат. 1952.
Иллюстрация к повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». 1947.

А. В. КОКОРИН

Книжная иллюстрация в творчестве художника А. В. Кокорина занимает существенное место. Каждый значительный период его жизни завершается работой над книгой. Так, после окончания Великой Отечественной войны художник впервые обратился к иллюстрированию — это был «Железный поток» А. Серафимовича (1947—1951). В этих рисунках во многом нашли выражение чувства и впечатления, накопленные Кокориным в военные годы. Но особенно эта склонность художника — изложить циклом иллюстраций большую и систематическую работу — видна в обширной серии рисунков и акварелей к «Севастопольским рассказам» Л. Н. Толстого (1951—1953).

Кокорин исполнил к «Севастопольским рассказам» семьдесят иллюстраций, неравно распределенных между отдельными рассказами. Иллюстрации выполнены в разнообразной технике: здесь и тушь, и черная акварель, и темпера. Техника комбинировалась в прочной зависимости от характера рисунка. Иллюстрации крепко связаны с книгой, органически входят в ее текст, составляя с ним единое художественное целое. Этому особенно способствуют многочисленные перовые рисунки, в основном портреты солдат и матросов — безымянных героев «Севастопольских рассказов», щедро разбросанные по всей книге и подготавливающие для крупных полосных иллюстраций живой и впечатляющий фон человеческих характеров.

Первые же рисунки, сделанные Кокориным, показывают стремление художника отчетливо выразить то, что всюду сквозит у Толстого, — героизм и мужество русских людей. Это и помогло художнику найти и уловить необходимый тон для рисунков, открывающих книгу.

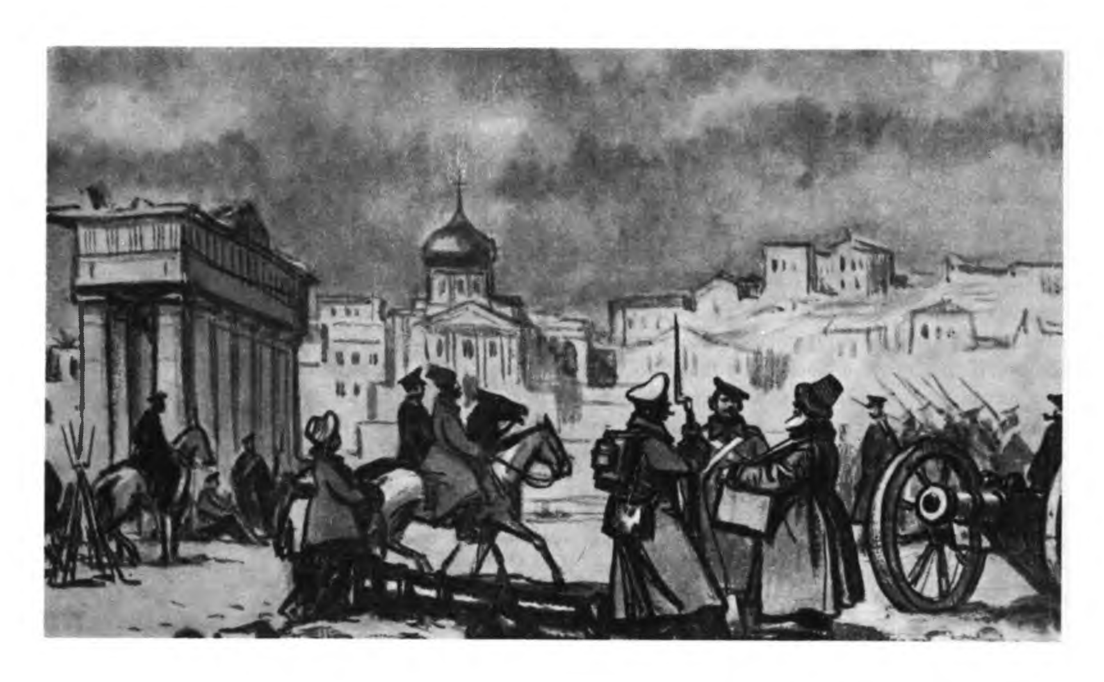
На фронтисписе изображены солдаты, слушающие в блиндаже чтение книги. Низкий потолок тесного блиндажа, составленный из толстых пятивершковых бревен, сразу переносит нас в обстановку постоянной опасности осажденного города. Густая тень прячется по углам блиндажа, скрадывая фигуры тесно сидящих людей. У огня, прикрывая его собой, сидит солдат и вслух читает книгу. Контражуром четко вырисовываются его серьезное лицо, густые насупленные брови. Вокруг читающего сгрудились его товарищи — все они разные: вот неотступно ловящий каждое слово, вот глубоко задумавшийся, подперев склоненную на руку голову, вот пожилой, видавший виды, со своей неизменной трубочкой, а вот молодой солдатик, прислонившийся к стене и весь захваченный чтением. Как осмыслены и сосредоточены лица, какие разные жизни стоят за этими людьми, как тянутся они к книге и свету. Люди полны своих мыслей, полны человеческого достоинства.

На всем протяжении замечательно правдивой книги Толстого действуют десятки и сотни порой безымянных солдат и матросов, скромно и незаметно вершащих дело защиты родины. Они, солдаты и матросы, истинные герои и Крымской войны и «Севастопольских рассказов» Толстого. Поэтому ни на шаг не отступил Кокорин от исторической правды, предпослав книге не чисто батальную сцену или картину, изображающую ужасы войны, а на первой же странице показав сосредоточенно задумавшихся солдат, ждущих желанного слова правды.

Столь же красноречив рисунок для переплета, показывающий шеренгу идущих в строю солдат: как тверды и уверенны их лица, сколько силы в тесно сомкнувшейся колонне. Такими мужественными и стойкими входят они в сознание читателя, раскрывающего книгу, и проходят вместе с ним от первой до последней ее страницы.

Иллюстрируя «Севастопольские рассказы», Кокорин в своих рисунках показал не только то, что увидел и описал писатель. Он, досконально изучив все доступные материалы, как будто бы вместе с писателем прошел по тем же улицам, траншеям и ложементам, где разворачивались картины, занимавшие Толстого. Это позволило Кокорину не слепо следовать за писателем и изображать увиденное и описанное им, а обогащать впечатление писателя своим, личным впечатлением художника. И тут нет ничего святотатственного, ибо сам Толстой еще при жизни подталкивал немногочисленных в то время своих иллюстраторов к свободе и самостоятельности.

Кокорин так рассказывает о своей работе: «Я не только тщательнейшим образом проштудировал книгу вплоть до штрихов, я как будто бы шел с Толстым по Севастополю — он пишет, я рисую. Поэтому я решил, что рисунки могут быть не обязательно буквально по тексту, но в них непременно должно быть то, что я увидел бы, идя по осажденному городу вслед за писателем». Рассмотреть все буквально, увидеть самое нужное позволило художнику не только хорошее знание исторических материалов и источников, но прежде всего отличное знание жизни, подлинной военной обстановки, раз-



нообразных человеческих характеров, то есть большой личный жизненный опыт, накопленный Кокориным во время Великой Отечественной войны.

Кокорин избрал для иллюстрации «Севастополь в декабре» повествовательный тон, несколько повышающийся к концу рассказа в замечательных иллюстрациях «На 4 бастионе» и «Меткий выстрел». Вот словно вместе с молодым Толстым — артиллерийским прапорщиком, приехавшим на день из Бельбекского лагеря, он переплывает на ялике через Северную бухту. Бухта тесно заставлена высокими парусными кораблями с причудливыми полосатыми бортами и торчащими из люков пушками. Ялик пристает к Графской набережной, и перед нами открывается причудливая картина осажденного города, где тесно переплелись военная и мирная жизнь. Как знакома эта полугородская, полулагерная жизнь! Да ведь если бы не старинные пушки, да не старинная одежда людей, мы бы легко узнали в этом рисунке знакомую нам картину наполненного войсками города, так часто встречавшуюся нам раньше во фронтовых рисунках Кокорина! Поэтому такой жизненной правдой наполнен этот рисунок, ни в чем не отступающий от текста «Севастопольских рассказов».

Второй рассказ, «Севастополь в мае», носил в то время публицистический характер. Для нас, людей совершенно иного времени, рассказ «Севастополь в мае», сохранив огромную ценность исторической достоверности, уже почти утратил свою публицистическую остроту, направленную против гнилости крепостнического строя. Для нас гораздо важнее великий подвиг, совершенный честными защитниками Севастополя, чем разоблачение мелочных и подлых страстишек Калугина или поручика Непшитшецкого. Поэтому, на наш взгляд, бесконечно прав Кокорин, не ставший изображать живописные, но в то же время весьма однообразные с нравственной стороны судьбы ни князя Гальцина, ни Калугина, ни Праскухина, ни подполковника Нефердова, ни юнкера Песта. Художник ни на шаг не отвлекся от основной темы своего рассказа о благородстве и естественности простой солдатско-матросской массы. Кроме того, сарказм и обличение чужды творчеству Кокорина и его натуре, стремящейся к мужеству и красоте.

В рассказе «Севастополь в августе», точно так же как и в рассказе «Севастополь в декабре», истекающий кровью город описывается с точки зрения только что попавшего туда человека, постепенно, шаг за шагом проникающего в смысл происходящего. Весь трагизм описываемых событий раскрывается Толстым через переживания Володи Козельцова, который сам становится одной из бесчисленных и, в конечном счете, напрасных жертв страшной действительности. Кокорин выводит Володю



А. В. КОКОРИН. Л. Толстой. «Севастопольские рассказы», Гослитиздат, 1960. Иллюстрации, 1951—1953

Козельцова то пухлощеким мальчиком, то робеющим и пуще всего боящимся показать трусость и, наконец, молодым офицером, в первый раз получившим команду и не умеющим скрыть «чувство, редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого, — любви к родине!» (Л. Толстой).

Рисунок, изображающий Володю Козельцова, вышедшего утром из блиндажа, отлично передает чувство бодрости и свежести, наполнившее юношу. Рисунок свободен и светел, ничто не затемняет его и не мешает хорошо рассмотреть фигуру Володи, снявшего фуражку и стоящего в распахнутой шинели на фоне высокого и открытого неба. Как внимательно рисует художник круглый лоб, тронутые улыбкой губы и всю свободную мальчишескую позу Володи. Сколько хорошего и ясного несет в себе этот юноша!

Заключительный рисунок серии особенно динамичен. Сняв бескозырку с перевязанной головы, солдат с гневом грозит врагу, сжигающему Севастополь. Клочья бурого пламени, летящие вслед уходящим войскам по ночному темно-синему небу, озаряют его суровое лицо с насупленными густыми бровями. И словно этот же солдат смотрит с последней страницы книги в душу каждого своим суровым, непрощающим и гордым взглядом.

Почти параллельно с работой над иллюстрациями к «Севастопольским рассказам» Кокорин исполнил темперой несколько станковых работ, посвященных героической обороне Севастополя.

При сравнении иллюстраций и станковых рисунков на одну и ту же тему отчетливо выступает разница в приеме, которым пользуется художник. Книжная иллюстрация смотрится серией, в ней одна сцена как бы дополняет, досказывает другую. Здесь есть проходные сцены, есть главные, ударные, кульминационные. Иллюстрация, вырванная из цикла, в сильной степени теряет от этого. Серия иллюстраций — это целостный художественный организм.

Станковые рисунки Кокорина более самостоятельны, их композиция замкнута, каждый из них представляет единичное и вполне законченное целое. Здесь на одном листе найдешь и второстепенные детали и сформированный ими, как бы выросший из них основной смысловой и композиционный узел. Станковый рисунок смотрится отдельно, а иллюстрация Кокорина полностью оживает лишь в книжном блоке, пройдя типографскую машину и став рядом с печатной строкой.

Работа Кокорина над «Севастопольскими рассказами» выдвинула художника в ряд наших лучших графиков.

Ю. Халаминский



Н. Ф. ЛАПШИН

Небольшая выставка произведений Николая Федоровича Лапшина, состояшаяся в январе 1956 года в залах Ленинградского Союза художников, напомнила о творчестве этого тонкого и своеобразного мастера.

Сейчас несправедливо забытый, Лапшин занимал одно из ведущих мест в плеяде первых советских художников детской книги и сыграл в свое время значительную роль в развитии этой важной области нашего искусства. Столь же ярко и талантливо проявил он себя и в живописи: ленинградские пейзажи Лапшина свежо и по-новому раскрыли тему, бессчетное количество раз варьировавшуюся до него. Он пробовал свои силы также в прикладном искусстве, театре, много преподавал. И в любой из этих сфер его деятельности выступали привлекательные черты Лапшина — художника и человека: чуткая душевная восприимчивость и пытливость исканий, страстная увлеченность искусством и полная отдача себя любимому делу.

Родился Николай Федорович Лапшин в Петербурге в 1888 году. Систематического профессионального образования он не получил; занятия в школе Общества поощрения художеств (1911—1912) и в частных студиях Я. Ционглинского и М. Бернштейна (1912—1915) дали лишь основы необходимых знаний, остального предстояло добиваться путем упорного, настойчивого труда.

Блуждания наощупь в хаосе художественной жизни предреволюционного десятилетия ничего не дали Лапшину для его самоопределения как художника. По-настоящему вошел он в искусство поздно, уже взрослым человеком, на четвертом десятке. Произошло это после революции, в начале 20-х годов.



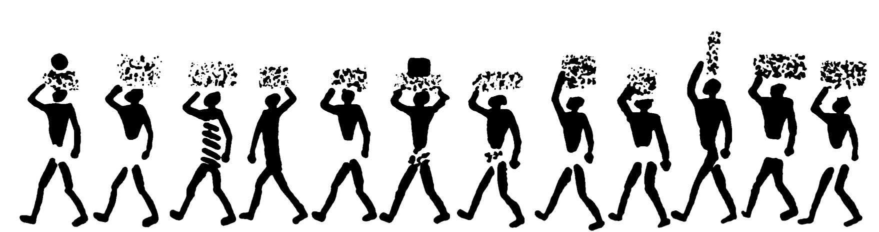
С этого времени и вплоть до середины 30-х годов главным объектом приложения его творческих сил была журнальная и книжная графика. Начав с сотрудничества в журналах «Жизнь искусства», «Мухомор», «Новый Робинзон» Лапшин затем пришел в детский отдел Госиздата — это явилось важной вехой в его творческой биографии.

Общепризнана большая роль, которую сыграла организованная в конце 1924 года ленинградская редакция детского отдела Госиздата в развитии еще только нарождавшейся тогда советской литературы для детей. Лапшин встретился здесь с такими писателями, работавшими над созданием «большой литературы для маленьких», как С. Маршак, Б. Житков, В. Бианки, Е. Шварц, М. Ильин; с такими художниками, посвятившими себя поискам новых принципов оформления детской книги, как В. Лебедев, Н. Тырса, В. Конашевич, Ю. Васнецов, А. Пахомов, Е. Чарушин, В. Курдов. Разнообразие и широта тематики, охватывающей диапазон от сказки до современной действительности, стремление донести до юного читателя в доступной для него форме дела и события, которыми живет страна, — все это относится к несомненным достижениям этих художников. Они ставили перед собой задачу создания нового стиля книжной графики, настойчиво добивались яркости и современного звучания ее образного языка.

Однако и взгляды и творческая практика названной группы художников, претерпевшие со временем решительную эволюцию, на определенном этапе не миновали серьезных ошибок и заблуждений. В ходе поисков нового порой однобокое увлечение самодовлеющими формальными проблемами уводило их на неверный путь. Не избежал этого и Лапшин, чье творчество, формировавшееся в пору широкого распространения «новых» и «левых» течений, и притом в художественной среде, тесно связанной с этими течениями, не могло не испытать их воздействия.

Подобно многим художникам того поколения, ему предстояло идти к мастерству через преодоление подобного рода влияний и тенденций, которые сильно давали себя знать в ранних книжных работах Лапшина. Первые выполненные им детские книги были еще мало самостоятельными. Он часто следовал тому, что делали другие его товарищи — Н. Тырса, А. Пахомов и прежде всего, конечно, В. Лебедев, влияние которого испытали на ранних этапах своего творчества многие художники Детгиза. С лебедевской манерой этих лет прямо связаны, например, рисунки Лапшина к «Нашей кухне» Н. Чуковского (1925).

Первой значительной книжной работой Лапшина было оформление книги Беюла «Письма из Африки» (1928). Хотя здесь еще ощутимо влияние Лебедева, — в частности, к нему восходит силуэтный прием, на котором построены иллюстрации, — они отмечены печатью несомненной оригинальности. Найдена система, которую Лапшин будет часто использовать в дальнейшем: сочетание мелких рисунков на полях, своего рода ремарок к тексту, с более крупными (в данном случае страничными) композициями. Особенно интересны маленькие фи-





Н. Ф. ЛАПШИН. Обложка, 1928

гурки на полях книги. Остроумно придуманные, слегка гротескные, но, при всем лаконизме формы, отнюдь не схематичные, они оживляют рассказ об Африке и ее обитателях ноткой мягкого юмора.

Вполне определившейся зрелости и самостоятельности Лапшин достигает в ближайшие после этого годы в иллюстрациях к «Соли Вычегодской» Т. Богданович (1931), «Таинственному городу» Я. Миллера (1931), «Колдуну и ученому» А. Скалдина (1931), к книжкам Е. Шварца «Карта с приключениями» (1930) и «Приключения В. И. Медведя» (1932) и ряду других, а также в многочисленных рисунках для детских журналов «Новый Робинзон» и «Еж».

Все четче выступают основные черты индивидуальности художника, определяется круг его тем, ему одному свойственные способы и методы работы. Пристальное внимание он уделяет технике своего ремесла, поискам такой простоты исполнения, которая позволила бы избежать искажения оригиналов в условиях тогдашней несовершенной полиграфии. Лапшину присуща склонность к острой подаче образа — он стремится всякий раз к новым изобразительным решениям, полным повышенной выразительности, причем понимаются они им уже не как самоцель: художник постепенно, порой оступаясь, но все более упорно нащупывает пути к эмоциональному, образному воплощению замысла литературного произведения.

Круг литературных интересов Лапшина был весьма широк: он оформлял беллетристику, детские стихи, сказки, книги о путешествиях (последнее — особенно охотно!). Но, пожалуй, наиболее органичным для него оказался жанр научно-художественной литературы для юношества — этот принципиально новый жанр советской литературы, родившийся в конце 20-х—начале 30-х годов. Лапшин постоянно сотрудничал с одним из его зачинателей М. Ильиным, чьи книги «Солнце на столе» и «Который час?» (обе — 1927), «Черным по белому» (1928), «Сто тысяч почему» (1929) и «Горы и люди» (1935), а также близкие к ним по характеру содержания «Китайский секрет» Е. Данько (1929) и «Карта рассказывает» Н. Константинова (1934) по многу раз переиздавались в оформлении Лапшина. Необходимо отметить бесспорно новаторскую роль, сыгранную в данной области Лапшиным вместе с некоторыми другими графиками, обращавшимися к этому специфическому жанру (М. Цехановский, В. Тамби и другие). Именно они впервые нашли и разработали ряд принципов, которые и поныне лежат в основе иллюстрирования советской научно-художественной и научно-популярной литературы.

← Н. Ф. ЛАПШИН. Беюл. «Письма из Африки», ГИЗ, 1928. Рисунки на полях

Лапшин исходит из того, что иллюстрации в научно-художественной книге должны сочетать в себе точность, занимательность и художественность, должны не только нести познавательную нагрузку, но и (перефразируя М. Ильина) мобилизовать воображение читателя, его эмоциональное восприятие на помощь его способности рассуждать.

Этому художник подчиняет все оформление книги — от обложки, всегда яркой и броской, образно характеризующей главную тему книги, до рисунков внутри, которые выглядят по-разному в зависимости от выполняемой ими функции. Одни из них — обильно вкрапленные повсюду чисто деловые изображения вещей, приборов и механизмов, наглядные схемы, карты и т. п., предназначенные служить как бы зрительным комментарием к познавательному материалу книги. С ними чередуются другие — сюжетные композиции, своего рода изобразительные вставные новеллы: сценки, порой серьезные, порой юмористически окрашенные, призванные оживлять повествование, выявлять и усиливать его образную сторону («Черным по белому», «Который час?» и др.). В иллюстрациях к «Горам и людям» у Лапшина появляется новый пейзаж нашей родины, изменяющей свой облик благодаря созидательному труду советских людей.



Н. Ф. ЛАПШИН. Обложка

Сделанные тушью, сочным черным штрихом и потому очень удобные для воспроизведения, рисунки все время идут в тексте и на полях рядом с текстом, неотступно следуя за ходом изложения, конкретизируя слова и мысли автора, делая их понятнее и доходчивее. Здесь Лапшин получает возможность полностью удовлетворить свою страсть к лаконичному, сжатому графическому языку — иллюстрации такого рода не только допускают, но и прямо требуют этого. Наредкость экономные в средствах, решительно очищенные от всех второстепенных деталей, они благодаря этому приобретают остроту, энергию и четкость выражения.

Недаром, когда книги М. Ильина вышли далеко за пределы нашей страны, успех этот разделял с писателем и художник — в зарубежных изданиях М. Ильина (а его в 30-х годах неоднократно переводили за границей) неизменно во всех случаях перепечатывались и иллюстрации Лапшина.

Это было, несомненно, одним из проявлений возрастающего международного престижа и повсеместного признания блестящих успехов советского графического искусства тех лет.

О том же свидетельствовала новая большая работа Лапшина начала 30-х годов — оформление двухтомного нью-йоркского издания «Путешествий Марко Поло» (1934). Примечательно, что заказ художник получил в результате победы на международном конкурсе, объявленном в 1932 году американским издательством «The Limited Editions Club». Конкурс привлек четыреста участников из разных стран — первую премию получил советский художник.

«Марко Поло» — наиболее значительный труд Лапшина в области книжной графики как по своей обширности и сложности, так и по достигнутым художником результатам.

В обоих томах содержится около ста пятидесяти цветных иллюстраций. Небольшие по размеру, они свободно, органично и очень красиво размещены в тексте — то в качестве заставок и концовок, то вразрез полосы или в оборку с выходом на поле. Перелистывая книгу, не перестаешь удивляться щедрости воображения художника, его неистощимой сюжетной и композиционной изобретательности.

Шаг за шагом сопровождает художник рассказчика, разворачивая перед читателем пестрый калейдоскоп экзотического мира таким, каким он семьсот лет назад впервые предстал глазам европейцев.

Жанрово-бытовые и батальные сцены, ландшафты дальних стран, диковинные строения, заморские животные — все это воспроизведено Лапшиным в присущей ему легкой, непринужденной манере, опирающейся на умение буквально двумя-тремя внешне очень свободными, но вместе с тем предельно выверенными и точными движениями кисти метко охарактеризовать изображаемое, с большой убедительностью и достоверностью передавая атмосферу места и времени, черты жизни различных стран и народов.

Лапшин изучил для этой работы большой исторический, географический, этнографический материал. Но каких-то наглядных реконструкций этого материала мы в его иллюстрациях не найдем. Они дают не научный, а, так сказать, эмоциональный комментарий к рассказу об этом необыкновенном путешествии. Художник раскрывает не документальную, а поэтическую сущность замечательной книги, он передает не сведения, собранные предприимчивым венецианцем в его странствии, а изумление и восторг человека, перед которым впервые открылся неведомый ранее мир, огромный и бесконечно разнообразный.

Иллюстрации были выполнены Лапшиным, как обычно, в полном соответствии с возможностями той полиграфической техники, для которой они предназначались (офсет в 4 краски). Но, ограничив свою палитру всего лишь четырьмя названиями акварели, он сумел извлечь из их смешений широчайшую гамму цветовых созвучий, превратив каждую иллюстрацию в маленький шедевр колорита.

«Марко Поло» сам Лапшин справедливо считал вершиной и известного рода итогом своей работы в книге. Он вложил сюда весь свой опыт, все свое мастерство. Не только рисунки принадлежали ему здесь, но и общая идея композиции книги как единого художественного организма: макет издания, его внешнее оформление, все графические элементы были в основном намечены Лапшиным. Возьмем ли мы архитектоническое решение книги в целом или организацию отдельной страницы, то, как вкомпонованы в книжную полосу иллюстрации и как увязано их декоративное цветовое пятно со шрифтом набора — во всем видна рука мастера, обладающего безупречным вкусом, высокой культурой и подлинным «чувством книги».

Можно пожалеть, что в советских изданиях книги Марко Поло ни разу не были использованы эти превосходные иллюстрации, остающиеся в редком зарубежном издании недоступными для русского читателя. Хочется надеяться, что рано или поздно знакомство с ними все же осуществится.

Те же поиски новых форм и новых возможностей книжной графики, которые привели к успеху «Марко Поло», преломились и в оформлении изданных в 1936 году «Японских народных сказок».

Нередко, стремясь подчинить исполнение иллюстраций стилевым особенностям литературного оригинала, Лапшин обращался к художественным традициям различных эпох и культур, перерабатывая их и творчески используя. Так и в этих рисунках нетрудно обнаружить обращение художника к искусству мастеров японской графики: у них он, с одной стороны, черпает необходимые ему реалии и отдельные изобразительные мотивы, с другой стороны — как бы вбирает в себя нечто от их художественных представлений, от их принципов построения изобразительной формы, пополняя этим собственный образный язык. На той же основе решена и сюжетная сторона иллюстраций, в которой причудливо переплетаются бытовизм и волшебная фантастика. И — удивительное дело — все это не кажется навязчивой, условной стилизацией, а, напротив, сообщает особую достоверность и аромат национального колорита воссозданному художником образу страны бамбуковых хижин и





Н. Ф. ЛАПШИН. М. Ильин. «Черным по белому», Детиздат, 1935. Иллюстрации

летающих тигров. Почти одновременно с «Японскими сказками» Лапшин оформил в издательстве Главсевморпути две книги Р. Бэрда — «Над Южным полюсом» (1935) и «Снова в Антарктике» (1937). Рисунки к ним, лаконичные и строгие, своим образным строем как нельзя лучше отвечают сдержанной, деловитой прозе записок американского путешественника и помогают донести до читателя частицу дыхания суровой романтики полярных исследований. Здесь у Лапшина еще раз прозвучала столь близкая ему тема общения и борьбы человека с природой, — тема, неоднократно по-разному варьировавшаяся им ранее («Горы и люди», «Марко Поло» и др.). Иллюстрации к «Японским сказкам» и к Бэрду были еще одной творческой удачей Лапшина — но вместе с тем едва ли не последней его удачей в данной области. В творчестве художника наметился крутой поворот.

В отличие от прошлых лет, во второй половине 30-х годов активность Лапшина как художника книги заметным образом снижается. Это не означало полного отказа от книжной графики, ею Лапшин продолжал заниматься и дальше, но явно охладел к ней. Во многих случаях снизилось и ее качество: пора счастливых находок осталась позади. Не удались ему и большей частью остались незавершенными попытки иллюстрировать некоторые выдающиеся произведения мировой литературы — Шекспира («Король Лир», «Тит Андроник»), Пушкина («Маленькие трагедии», «Евгений Онегин»).

Творческая деятельность его с этого времени устремилась в иное, чем прежде, русло. Книжная графика отступила на второй план, на первый же видвинулась живопись — маслом и главным образом акварелью, достигшая своего расцвета как раз к концу 30-х годов, когда художником был создан ряд первоклассных произведений, преимущественно пейзажей.

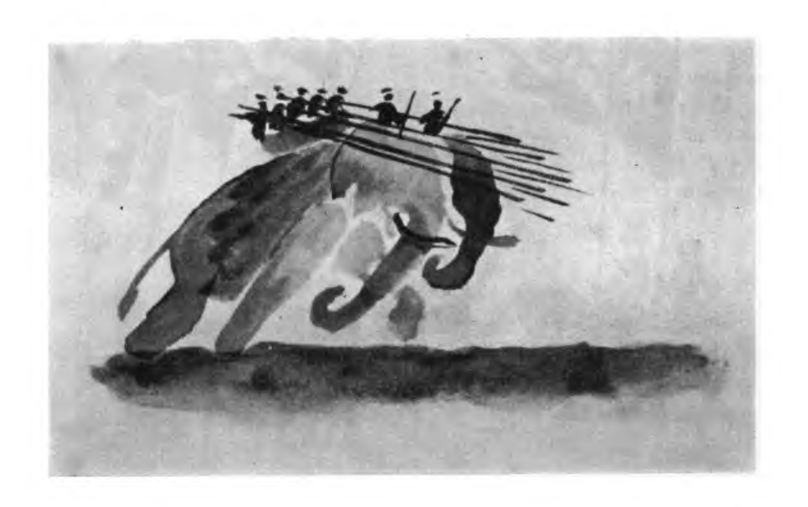
К сожалению, и в этой области художнику не было дано высказаться до конца — трагическая смерть оборвала его на полуслове. Лапшин погиб в 1942 году в блокадном Ленинграде.

За свою сравнительно недолгую творческую жизнь Лапшин сделал меньше, чем мог, гораздо меньше, чем обещало его цельное, жизнелюбивое и щедрое дарование. Но и того, что он успел сделать, нельзя вычеркнуть из истории нашего искусства.

Б. Сурис



Н. Ф. ЛАПШИН. Варианты иллюстраций к «Путешествиям Марко Поло». 1933



В. П. БЕЛКИН

Среди ленинградских художников-графиков видное место занимал В. П. Белкин.

Близкий к кругу художников «Мира искусства», он воспитался в их среде. А. Н. Бенуа обращался к нему за исполнением своих театральных эскизов в постановках, Е. Е. Лансере привлекал его к совместной работе вплоть до педагогики, ценила его А. П. Остроумова-Лебедева. И в то же время творческое лицо В. П. Белкина остается индивидуальным и отличным от его современников, при общей близости их творческих установок.

Творческое наследие В. П. Белкина, сохранившееся в его мастерской, послужило материалом для его посмертной выставки в 1955 году в стенах Академии художеств в Ленинграде.

Путь в искусстве у Вениамина Павловича Белкина не был простым и ясным. Родился он 14 января 1884 года в городе Верхотурье, на Урале. По окончании реального училища Белкин в 1902 году поступил в Томский технологический институт, в 1903 году он оставил институт и уехал в Москву, чтобы стать художником. Но подготовка реального училища и личные опыты были недостаточными для поступления в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Пришлось ограничиться пока поступлением в частные студии, которыми руководили М. Шестеркин и другие московские художники.

В недолгое пребывание в Москве Белкин значительно постиг рисование с натуры и приступил к живописи. Молодой художник решил поехать в Париж. Попав в Париж, Белкин не потерялся, благо, там на улице Буосонад 17 жила и работала наша соотечественница Е. С. Кругликова. Она со своей мастерской являлась своеобразным центром для русских художников в Париже. У Е. С. Кругликовой был круг ее русских друзей, с которыми стал близок и Белкин. Отсюда началась его дружба с А. Н. Толстым, М. А. Волошиным, Л. В. Яковлевой, К. Е. Костенко и другими. Сама Е. С. Кругликова в то время состояла профессором офорта в Académie la Pallete. Туда был направлен и приехавший Белкин. Там он стал работать по живописи у Жоржа Девальера, Максима де Тома, Шарля Герена и Шарля Котте. На всю свою жизнь В. П. Белкин сохранил глубокий интерес к живописному портрету, пейзажу и натюрморту, всегда решенных в несколько приподнятом цвете с долей декоративности. А. П. Остроумова-Лебедева как-то дружески заметила, что Белкин пишет портрет как натюрморт. В этих словах звучало утверждение метода художника, сохранившего декоративное начало в живописи.

В 1909 году Белкин возвратился в Россию и поселился в Петербурге, где шла интенсивная художественная жизнь. Не случаен, а вполне закономерен его путь к художникам «Мира искусства». Здесь он наряду с продолжением живописных работ начинает вторую линию в своем творчестве — в графике. Этому способствовали его всегдашний интерес к станковому рисунку и к книге и наличие этих же интересов в кругу мирискусников. Близость к А. Н. Бенуа и Е. Е. Лансере определила его искания в двух основных линиях: в живописном рисунке и в книжно-графических работах. Стала увлекать не какая-то деталь в графике, а целое создание книжного образа. Все было интересно — и обложка книги, и титульный лист, и заставка, и концовка, и заглавная буквица, за которыми шла иллюстрация, решенная как единое целое с другими элементами книги. Скоро встала настойчивая задача найти свое решение шрифта для книжно-графического оформления. Мы знаем работы Белкина в этой области и легко их отличаем среди работ его современников. В них заметна приземистость, твердость в начертании, простота и какая-то связь с русской печатной книгой XVIII века. Недаром и Е. Е. Лансере так был пристрастен к эпохе Петра. В смысле орнаментальной графики Белкин был весьма разнообразен и всегда исходил из общего стиля создаваемой им книги.

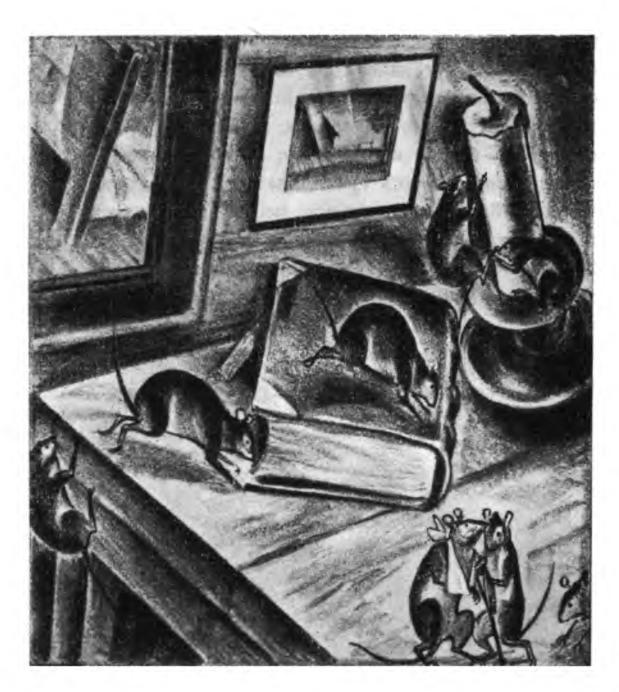
Широкое увлечение советских художников в 20-е годы гравюрой задело и Белкина. Благодаря дружбе с Е. С. Кругликовой, Д. И. Митрохиным и П. А. Шиллинговским ему были открыты пути к овладению офортом и гравюрой на дереве, а литография ему была близка как опытному мастеру рисунка. В этих техниках он создавал пейзажи и некоторые свои иллюстрации, добиваясь своеобразия звучания нового материала. В гравюре на дереве он был ближе к книге и к ее специфическим задачам. Вспоминается гравированный им алфавит заглавных букв с рисунками, несколько книжных знаков и отдельные небольшие эстампы.

Войну и блокаду В. П. Белкин пережил в Ленинграде, продолжая работать в живописи и графике. В живописи он стремился отразить образы суровой действительности, вновь обнаружив интерес к портрету. Творческие искания в графике были разно-



В. П. БЕЛКИН. Обложка

В. П. БЕЛКИН. А. Толстой. «Кот сметанный рот», Изд-во Брокгауз-Ефрон, 1924. Иллюстрация



образны. Здесь серии живописных рисунков к произведениям М. Ю. Лермонтова. Поиски образа В. И. Ленина и А. М. Горького, книжные знаки, исполненные в литографии, и многое другое. Последние годы жизни (он умер в 1951 г.) художник отдал педагогической деятельности; сначала в качестве декана и педагога живописного факультета Института имени И. Е. Репина, а позднее в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище.

Что же увлекало художника в иллюстрировании книг? В рисунках к произведениям М. Ю. Лермонтова он добивался близости к писателю при сохранении своей индивидуальности и почерка. «Княжна Мэри», «Фаталист», «Кавказский пленник» и другие нашли, на наш взгляд, серьезного истолкователя. В иллюстрации к «Фаталисту» известен его вариант, гравированный на дереве. Вообще для нашего художника характерно при иллюстрировании вести работу в нескольких вариантах и иногда в разных материалах (в рисунке, живописи и гравюре). Метод художника был весьма интересным. Рисовал он очень много, часто при рисовании он переключался на графику для книги. Тут можно было придумывать, фантазировать, мечтать. Лермонтов сменялся Пушкиным, Шекспиром, А. Дюма, а иногда и более близкими к современности писателями. У Белкина не было какого-то любимого жанра, круга писателей или эпохи. Он одинаково, с рвением, горячностью, свойственными ему, обращался в своих работах к античности, ренессансу, готике и классике. Конечно, ближе была ему по ощущению классика, да он и жил в городе классической эпохи.

В графике его интересовали все элементы книги. Он любил поискать цвет для суперобложки, найти на ней место для шрифта и обязательно для графической декоративной детали, никогда не впадая в излишество и не забывая общего образного решения задачи. Суперобложка, например, к «Декамерону» Боккаччо вполне уместно дана в цвете, сдержанно, но с долей декоративности, свойственной стилю данной книги. На переплетах он был крайне экономен, помня достойные примеры классических эпох в оформлении книг. У него было естественное тяготение к книжному знаку, как к предмету геральдизированной графики. Указание на собственника знака, на принадлежность книги необходимо было выразить ясно и лаконично. Примером такого подхода к решению была, например, серия его книжных знаков, исполненных в блокаду

для друзей и современников (П. А. Шиллинговского, Г. М. Бобровского, А. А. Рылова, В. И. Веретенникова и других). В работе над книгой он не стремился к принятому единообразию. В книжных украшениях, заставках, буквицах, концовках, тонко понимая природу книги, автор стремился сохранить преобладание черного и белого, помня двухмерность страницы книги. Для большей ясности, крепости и чеканности каждого элемента своей графики он прибегал к острому перу, насыщенному тушью, либо обращался к так называемому приему гратографии, который с таким блеском был использован его товарищем по «Миру искусства» М. В. Добужинским (в рисунках к Достоевскому, Пушкину и к своим воспоминаниям об Италии). Этот прием, подобно гравюре на дереве, не допускал никаких неясностей и недоработанности. Здесь должно быть все предельно завершено, даже в мельчайших деталях, каждый штрих логичен и осязаем. Зато в таком рисунке-оригинале можно было быть очень требовательным к цинкографии, которая изготовляла печатную форму для издания. Вспоминаешь красиво им оформленный путеводитель по Гатчине (1934), где каждый рисунок привлекает зрителя своей ясностью и завершенностью.

Прежде чем найти вполне книжное и гармоническое решение, Белкин часто много работал над крупными, почти станковыми рисунками в темпере на темы данного литературного произведения. «Картинность» последних нисколько не отразилась на «книжности» тех рисунков, которые вошли в книгу. Так было, например, при иллюстрировании миниатюрного издания «Мария Гамильтон».

Е. Е. Лансере писал в 1936 году о Белкине: «Он является сильным, глубоко культурным мастером живописи с индивидуальным, жизнерадостным характером во всех работах. В области графики В. П. Белкин также давно и постоянно работает, как в иллюстрировании, так и в декоративном оформлении книги, что, наряду с композиционными работами в живописи, выявляет в нем композитора, владеющего искусством декоративной композиции, что считаю особенно ценным и особенно в настоящий момент»[1].

Рассматривая творческий путь Белкина, невольно задаешь себе вопрос: не мешала ли его живопись



В. П. БЕЛКИН. М. Лермонтов. «Герой нашего времени». Иллюстрация, 1924

в осуществлении графических работ? И мы, хорошо знавшие искусство В. П. Белкина на протяжении более двух десятилетий, отвечаем: «Нет»... По нашему глубокому убеждению, богатая живописная практика обогащала его как графика, позволяя ему в этом синтетическом искусстве особенно экономно, сжато и мудро оперировать средствами художественной формы.

Нам даже кажется вполне убедительным высказать мысль, что если бы он не занимался живописью, то его графика была бы обедненной и лишенной того живого костяка, который мы всегда ощущаем у художника, владеющего многими средствами художественной формы.

П. Корнилов

В. П. БЕЛКИН. Суперобложка, 1929



[1] Научно-библиографический архив Академии художеств СССР, Оп., 8, А-30, лист 36.

А. И. КРАВЧЕНКО

Первая посмертная выставка А. И. Кравченко, состоявшаяся в феврале 1956 года в Москве, позволила ретроспективно оценить искусство художника и помогла обнаружить в нем самое главное, то, чем оно особенно близко и дорого нам сегодня.

Ясно обозначилась основная черта творческого облика Кравченко — стремление выразить красоту и поэзию жизни путем смелого обращения к сложным человеческим переживаниям, к сильным страстям, к буре чувств, стремление найти в них особую художественную гармонию.

Современник грандиозных социальных потрясений, свидетель великого общественного переустройства и созидания новой жизни, Кравченко, преодолевая свойственные ему ранее камерность и ограниченность интимного мировосприятия, шел к большим, значительным темам и искал в искусстве путей для воплощения величия своего времени.

С первых лет революции Кравченко выступил активным общественным деятелем. Однако — как это ни покажется парадоксальным — как художник, он на первых порах искал адекватные своим переживаниям образы не столько в окружающей жизни, сколько в мире литературных тем, казалось бы, далеких от современной действительности. В необычайных приключениях и похождениях литературных героев, в том «романтическом бреду», который, врываясь в обыденное мещанское существование персонажей Гофмана, Гоголя, раннего Л. Леонова, ломает косный покой повседневности и пробуждает высокие либо низменные страсти, — во всем этом художник открывал мир, где ему слышались какие-то отголоски современной эпохи, её бури человеческих чувств.

С тех пор работа в области книжной иллюстрации стала одной из самых существенных сторон творческой деятельности А. И. Кравченко.

Чуткий художник, с широким диапазоном восприятия, вооруженный многогранными графическими выразительными средствами, человек большой культуры, Кравченко, более чем кто-либо из художников-графиков его поколения, оказался подготовленным к искусству иллюстрирования. И он свободно вошел в мир героев Шарля де Костера и Цвейга, Пушкина и Короленко, Бальзака и Франса.

Перед Кравченко — передовым советским художником — открылось глубокое содержание мировой классической литературы, решавшей существеннейшие этические проблемы. И в его иллюстрациях к произведениям Бальзака и Гюго, Пушкина и Байрона зазвучало раздумье этих писателей над вопросами человеческого бытия. Именно благодаря этому главным содержанием всех наиболее значительных иллюстрационных серий Кравченко, — а к ним относятся в первую очередь гравюры к «Пиковой даме» и «Маленьким трагедиям» Пушкина, а также к «Мистериям» Байрона, — главным содержанием этих иллюстраций становится высокий накал чувств, в котором, как в горниле, очищается или сгорает человеческая душа.

Поэтому как иллюстратор Кравченко прежде всего подчеркивает внутренний драматизм литературного произведения. Его всегда увлекает напряженный ритм событий и острота переживаний героев. Его иллюстрации необычайно динамичны, даже тогда, когда в сюжетном мотиве нет внешнего действия. В его прочтении и истолковании текста всегда слышится отклик его собственного сердца, взволнованного, часто потрясенного судьбой героев, чувствуется художник, тонко проникающий в авторский подтекст.

«Секрет» действенности иллюстраций Кравченко заключается именно в том, что он умеет заглянуть под поверхностный покров сюжетной ткани и выразить то трудно уловимое словами течение чувств и мыслей, которое всегда вызывает ответную взволнованность чуткого читателя. Мастер обостренной выразительности, Кравченко тонко владеет даром изобразительного повествования, которое он развертывает чисто пластическими средствами. Как полна особенного, внутреннего смысла и как многозначительна сцена ночного пира («Шагреневая кожа»). Плавные взлеты оконных арок и ниспадающие, подобно кулисам, занавеси подчеркивают необычную, неестественную высоту зала, наполненного мелкими суетливыми движениями собравшихся в нем людей. Юные, но холодные лица пирующих и сдержанно презрительные профили слуг озарены нестерпимо ярким, безжалостным светом люстр и канделябров; зловещий мрак оттесняется к стенам и отступает за жесткие переплеты оконных рам в огромное небо с запрокинутым серпом луны... Какое напряженное предчувствие ужаса таится под внешним блеском пиршества!

Сила и обаяние творчества Кравченко состоят в том, что он подчиняет все элементы изображения одному, преобладающему в каждой данной теме чувству. Будь то сцена вторжения Германа к старой графине или встреча Дона Гуана с Анной, или



А. И. КРАВЧЕНКО. Н. Гоголь. «Портрет», ГИЗ, 1928. Иллюстрация, 1923

отчаяние растратившего талант Чарткова — всегда доминирует одна какая-либо нарастающая эмоциональная линия: настаивает, требует, наконец, угрожает Герман; в страстном порыве молит о любви Дон Гуан; разрывая произведение искусства, терзает свое собственное сердце обезумевший художник. И каждый раз яркому звучанию одной страсти, одному переживанию героя подчинена вся композиция листа, начиная с общей мизансцены и кончая малейшей деталью; начиная с общей силы тона и кончая фактурой отдельного штриха.

Все, все в композиции существует ради выявления сосредоточенно-целенаправленного действия. Ключ такого композиционного мастерства — в гармоническом соподчинении движений и жестов ведущему ритму, выражающему главную тему, в той ясности, с которой звучит темное и светлое и с какой все частности изображения поглощаются гармонией целого. У Кравченко — излюбленная форма гармонии — это почти музыкальная гармония контрастов. Обычно — это сочетание или чередование резко подчеркнутого движения главной мелодии с тихо звучащим, как бы замирающим аккордом аккомпанимента. Так, несущемуся по темному бурному морю кораблю гёзов сопутствует прорезывающийся в небе тоненький светящийся серп луны («Тиль Уленшпигель»); так стремительный бросок Германа к старой графине подчеркнут зловеще застывшими черными силуэтами деревьев за окном ее спальни... Перечень подобных сопоставлений можно еще и еще продолжить.

Цельность переживания, его напряженность Кравченко воплощает, увлеченно изображая взбешенные силы стихии. Он щедро использует эффекты вздыбленных волн и хлещущих струй ливня, воздушные вихри и мятущееся пламя огня... Стихия огня...



А. И. КРАВЧЕНКО. Ш. де Костер. «Тиль Уленшпигель», ЗИФ, 1929. Иллюстрация

Бесконечной и разнообразной чередой мелькают в иллюстрациях то тревожно вспыхнувший язычок свечи в руке Моцарта, отворяющего дверь заказчику «Реквиема», то горящие факелы, взметнувшиеся над головами толпы, осаждающей собор Парижской богоматери, то страшное мерцание огней у гроба, к которому приближается Герман...

Не случайно так велика роль огня и света в гравюрах Кравченко, художника, пришедшего к искусству ксилографии от искусства живописи. Он внес в гравюру воздух, расширяющий пространство, свет, обволакивающий объемы, насытил черно-белую поверхность единством и градацией тональных звучаний. Вот почему Кравченко с таким блеском строил труднейшие мизансцены — монологи, диалоги, хоры в сложной, разнообразной среде: в загроможденном интерьере, на фоне стройного возносящегося архитектурного пейзажа или в глубине воздушных далей. Но нигде это мастерство не служило передаче одного лишь внешнего правдоподобия. Художник всегда раскрывал конечную, прекрасную сущность изображаемого.

И хотя порой подчеркнутая страстность его произведений граничила с экзальтацией, а сила экспрессии звучала иногда несколько театрально, иногда несколько отвлеченно — это не умаляет той силы и остроты воздействия, которыми отличаются лучшие произведения Кравченко.

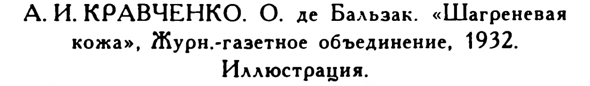
В поисках путей, ведущих к сильному и чистому поэтическому воздействию на человеческие чувства, художник пришел к искусству иллюстрации. Запечатленные великими писателями драмы подсказывали ему сюжетную канву, на основе которой он выражал *свое* взволнованное отношение к жизни, утверждал *свое* понимание красоты и гармонии, соответствовавшие героическому пафосу чувств, рожденному эпохой революционных бурь.

Прекрасное, поэтическое, романтическое в творчестве Кравченко — это синонимы. В сложной, подчас опосредованной форме выразил он прекрасное, поэтическое, романтическое содержание, внутреннюю музыку, внутренний ритм своей эпохи. Вероятно, поэтому он и стал одной из центральных фигур художественной жизни 20—30-х годов и его слава графика прокатилась далеко за рубежи нашей страны.

В. Герценберг



А. И. КРАВЧЕНКО. А. Пушкин, ГИХЛ, 1936.
Иллюстрация к трагедии «Моцарт и Сальери»



А. И. КРАВЧЕНКО. О. де Бальзак. «Шагреневая кожа», Журн.-газетное объединение, 1932.
Иллюстрация.



Л. Г. БРОДАТЫ

Когда в апреле 1956 года открылась в Москве посмертная выставка работ Льва Григорьевича Бродаты, многое на ней оказалось новым и неожиданным, порой даже для тех, кто давно был знаком с творчеством художника. Посетители выставки увидели, например, что Бродаты был не только замечательным мастером сатирического рисунка и журнальной иллюстрации, каким его все знали, но и превосходным живописцем, автором свежо и смело написанных пейзажей и натюрмортов. Не всем было известно, что в годы гражданской войны Бродаты активно участвовал в издании «Окон РОСТА»; на выставке экспонировалось несколько его плакатов, относящихся к тому времени. Но особенно интересно было увидеть многочисленные работы художника в области книжной иллюстрации, которые впервые были показаны так широко.

Книга Ларисы Рейснер «Гамбург на баррикадах», изданная в 1932 году, была первой, для которой Бродаты сделал рисунки. Потом, на протяжении почти четверти века он работал над иллюстрациями для двадцати с лишним книг. Далеко не все они, к сожалению, были напечатаны. Самые обширные и самые примечательные в художественном отношении иллюстрационные циклы, за исключением рисунков к «Гроздьям гнева» Дж. Стейнбека и к сборнику американских новелл XIX века, по разным причинам света не увидели.

Только на этой выставке можно было достаточно полно познакомиться с серией мастерски исполненных цветных иллюстраций к «Блудному сыну» Г. Реглера (1938), в которых хорошо передан обличительный пафос этого антиклерикального романа; с едкими саркастическими рисунками к политическому роману-памфлету испанского писателя М. Бенавидеса «Попы и нищие» (1937); с дышащими терпким ароматом средневековой романтики графическими заставками к «Кентерберийским рассказам» Дж. Чосера (1939—1943); с глубоко содержательной и тонко прочувствованной интерпретацией поэтических образов «Германии» Генриха Гейне в рисунках и акварелях Бродаты (1935—1939). Только здесь, на выставке, впервые появились извлеченные из папок художника листы большой, но, увы, незавершенной серии иллюстраций к «Порт-Артуру» А. Степанова (1940-е гг.) — плоды многолетнего напряженного творческого труда. Верность исторической правде сочетается в этих рисунках с остротой психологической характеристики персонажей, мастерство композиции с пластическим богатством графического языка.

Бродаты иллюстрировал произведения писателей разных эпох и народов, глубоко проникая в идейный замысел каждой книги, тонко чувствуя особенности ее стиля, чутко улавливая ее эмоциональное звучание. И при всем разнообразии манеры и техники исполнения в любом рисунке Бродаты всегда можно узнать мужественный и твердый индивидуальный почерк автора. Это был художник, обладавший прекрасным и умным талантом, сила и упругость которого позволяла быть гибким, оставаясь верным принципам подлинного искусства, искусства реалистического, — принципам, от которых Бродаты не отступал никогда.

Об этих и других драгоценных качествах дарования Бродаты, о беспощадно строгой требовательности, с которой он относился к своим рисункам, и о нем самом — человеке обаятельном и мудром, скромном и жизнерадостном, о меткости его суждений и неподражаемом юморе говорили выступавшие художники и писатели на вечере 17 апреля 1956 года, посвященном памяти Л. Г. Бродаты.

Во вступительном слове Борис Ефимов, рассказывая о жизненном пути Бродаты, справедливо отметил, что его биография вся пронизана единой целеустремленностью человека, жизнь которого была в искусстве. Лев Григорьевич Бродаты родился в Варшаве, учился в Вене. Материальные затруднения помешали ему окончить Венскую академию изящных искусств; он стал зарабатывать на жизнь, рисуя карикатуры для журналов, портреты. С 1910 по 1914 год Бродаты жил и работал в Берлине, Вене, Кракове, Варшаве. На родине он сблизился с революционными кругами. Арест, тюрьма, высылка, потом жизнь в Петрограде на нелегальном положении. Средства к существованию давали книжная графика, кинореклама.

Октябрьская революция открыла для художника широкую светлую дорогу — теперь он мог свободно отдаться любимому делу. Уже в декабре 1917 года его политические карикатуры стали появляться на страницах «Правды». В феврале 1918 года под редакцией Бродаты начал выходить сатирический журнал «Красный дьявол». Затем служба в Красной Армии, работа вместе с В. Козлинским и В. Лебедевым в «Окнах РОСТА», преподавание в Академии художеств, активное сотрудничество в журналах «Бегемот», «Смехач» и др. С 1930 года



Л. Г. БРОДАТЫ. Г. Гейне. «Германия». Иллюстрация, 1935—1939



Л. Г. БРОДАТЫ. Дж. Чосер. «Кентерберийские рассказы». Заставка, 1939—1943

Лев Григорьевич в Москве, преподает в Полиграфическом институте, работает в «Крокодиле» и в других изданиях. Художник Е. Коган поделился своими воспоминаниями о Бродаты-педагоге.

Много интересного было сказано на вечере о характерных особенностях художественного мастерства Бродаты. «Нельзя найти ни одного рисунка, — говорил В. Горяев, — на каком бы листе бумаги он ни был сделан, где была бы видна бумага. Если даже это только две фигуры стоят, он представлял себе почву, на которой они стоят. Он всегда умел убедить, что это не бумага, а пространство...». О том же говорил и В. Фаворский: «Бродаты... всегда брал вещь в среде, всегда в обстановке, всегда в пространстве, в каком-то объеме действующей... Кроме того, — продолжал Фаворский, — у него, если вы посмотрите, ритмически, музыкально все вещи разные, и это мне очень импонирует... Силуэт все время у него действует, и очень простое обращение к цвету... Вот два цвета — и как все богато; черное и рядом красное становятся очень разнообразными». А. Васин обратил внимание на замечательное умение Бродаты дать в рисунке конкретную характеристику человеку: «У него и фигура — портрет, и лицо — портрет... Вот две фигуры парламентариев, — говорил он, указывая на рисунок «В кулуарах английского парламента» (1939). — У высокого руки высокого человека, а у полного — руки полного человека. Это великолепная психологическая иллюстрация, сделанная очень лаконичными средствами».

Бродаты хорошо знал полиграфию и работал с точным расчетом на технику воспроизведения. Он мог рисовать на самой плохой бумаге, но в печати его рисунок всегда получался отлично.

Для сборника американских новелл и «Кентерберийских рассказов» Чосера художник делал эскизы иллюстраций, по которым затем резались гравюры на дереве. И эти исполненные чужой рукой ксилографии сохраняли, как правило, стилевые качества рисунков самого Бродаты. Горяев считает даже, что гравюры «тонально оказывались более договоренными, чем первые рисунки». Он вспоминает: «Мне гравер Лотохин говорил, что Бродаты умел сделать так, чтобы было видно, как нужно продолжать, и это было ясно даже малоопытному граверу. Так что гравер невольно открывал в рисунке новые качества».

Переводчик и комментатор «Кентерберийских рассказов» писатель И. Кашкин рассказал о том, как работал Бродаты над иллюстрациями к этой книге, с какой добросовестностью старался сделать свои рисунки исторически достоверными, в каких мучительных творческих поисках рождались образы, верно отражающие авторский замысел и художественное своеобразие каждой новеллы Чосера. Говоря о взыскательном творческом отношении художника к образной интерпретации литературного текста, он привел для примера заставку к «Рассказу мельника». Традиционный для средневековья «грубый» сюжет этого рассказа мог бы направить поверхностного иллюстратора по пути создания занимательной, внешне эффектной композиции. Иначе подошел к своей задаче Бродаты. Он обра-



Л. Г. БРОДАТЫ. Г. Реглер. «Блудный сын» Иллюстрация, 1938



Л. Г. БРОДАТЫ. Дж. Стейнбек. «Гроздья гнева», ГИХЛ, 1940. Иллюстрация

тил внимание на то, что Чосер, оставаясь в рамках традиционного сюжета, наделил персонажей своей новеллы — красавицу Алисон и оксфордского студента — далеко не примитивными чертами культурных людей того времени. И в своем рисунке, в изображении героев Бродаты старался отразить гуманистическое, поэтическое начало, которое Чосер внес в рассказ; для художника это было гораздо важнее, чем воспроизведение той или иной сюжетной ситуации. В иллюстрациях Бродаты никогда нельзя найти того, чего нет в тексте у писателя; «от себя» он не добавлял ничего. Однако его рисунки бесконечно далеки от простого перевода литературного повествования на язык изображения. Свою главную цель Бродаты видел в том, чтобы средствами своего, изобразительного искусства, силой созданного им, художником, образа заставить читателя книги пережить чувства и понять мысли, заложенные в литературном тексте. Именно в этом, в творческом, образном, а не пассивно-иллюстративном характере книжных рисунков Бродаты их основное отличительное качество, их высокая художественная ценность.

М. Иоффе

Е. А. КИБРИК

Почти все главное из того, что было представлено на выставке произведений Е. А. Кибрика в Москве в апреле—мае 1956 года, хорошо известно. Таковы ставшие уже широко популярными иллюстрации к «Тарасу Бульбе» Н. В. Гоголя, «Кола Брюньону» Ромена Роллана, «Легенде об Уленшпигеле» Шарля де Костера и некоторые другие достаточно знакомые листы. И тем не менее, собранные вместе на выставке, работы Кибрика не только лишний раз подтвердили давно сложившуюся репутацию художника как одного из крупнейших мастеров советского иллюстрационного искусства, но и заставили с особенной остротой почувствовать характерные стороны его творческого метода.

Не будем повторять того, о чем правильно и хорошо уже писалось по поводу творчества художника. В этой краткой заметке хотелось бы обратить внимание лишь на один вопрос.

Как известно, Кибрик любит оперировать большими, часто страничными изображениями; его тщательно проработанные на натуре образы всегда отмечены предельной конкретностью физического облика и душевного склада. Условия выставочной экспозиции еще более подчеркивали самостоятельную композиционно-пластическую значимость представленных работ. И в этом смысле художник предстал на выставке убежденным сторонником графической формы, в основе которой лежит детально разработанный тоновой рисунок.

Тоновая иллюстрация в нашем представлении обычно связывается не только с индивидуальной манерой того или иного художника, но и с тем или иным кругом образов, мы бы даже сказали с определенным художественно-стилистическим рядом иллюстрируемых литературных памятников. С точки зрения жизненного содержания и художественного своеобразия это обычно такие произведения литературы, в которых идея писателя раскрывается в изображении частных судеб, личных биографий героев и в которых важное место занимает бытовая характеристика окружающей среды. Именно здесь — привычная сфера деятельности тоновой иллюстрации, могущей в этом случае по назначению использовать свои сильные стороны в психологически-конкретном анализе образов, в наглядном изображении предметного мира, в способности графически «пересказать» текст, акцентируя его сюжетно-повествовательные моменты.

Таковы, в общем, обычные представления о художественных возможностях и образном строе тоновой иллюстрации. Имея их в виду, мы и попытались уяснить себе, придя на выставку, своеобразие иллюстрационного творчества Кибрика.

Любопытно прежде всего, что при всей жизненной и пластической конкретности образов, отсутствии в этом смысле какой-либо «недоговоренности», художник, как правило, не внушает зрителю своего ви́дения тех или иных сюжетных эпизодов и ситуаций текста, хотя ему самому они ясны в мельчайших подробностях.

Но главное, конечно, не в этом. Пересматривая на выставке лучшие работы Кибрика, вновь поражаешься внутренней масштабности его образов, всегда имеющих большое количество сюжетно не обозначенных, но очень хорошо ощутимых связей со своей эпохой. Бесстрашный гёз Тиль Уленшпигель, вольный запорожский казак Тарас Бульба, неутомимый и жизнерадостный бургундец Кола — все эти литературные герои в иллюстрациях Кибрика воплощают в характере и поступках, в своем внешнем облике наиболее существенные черты своего времени, своего народа. Они обладают всей убедительностью живого человеческого характера, и вместе с тем это образы собирательные, словно воплотившие в себе многовековую народную мудрость, лучшие качества народной души.

Чтобы поверить в образы литературных персонажей, созданных Кибриком, вовсе не требуется сличать их портретные черты с внешними приметами, описанными в тексте, хотя многие из рисунков очень конкретно связаны с определенным местом повествования. Их убедительность кроется в совершенно ином. Она заключена прежде всего в настойчивых стремлениях художника раскрыть своими средствами общечеловеческое содержание литературных образов и именно с этой стороны подойти к графическому истолкованию иллюстрируемого произведения.

В действиях и поступках своих героев Кибрик всегда старается очень точно проследить логику конкретного, живого характера, и в этом смысле его образы в полном согласии с текстом обладают вполне зримыми индивидуальными качествами, в каждом случае своими ярко выраженными национальными чертами. Неукротимый жизнелюбец Кола — разумеется, представитель своего народа и своей эпохи, но вместе с тем, в том, как читает он с непосредственностью большого ребенка захватившую его книгу, как несет он с какой-то нежной



Е. А. КИБРИК. Р. Роллан. «Кола Брюньон», ГИХЛ, 1935. Иллюстрация



Е. А. КИБРИК. Ю. Тынянов. «Поручик Киже», Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. Иллюстрации

осторожностью больную внучку, раскрываются высокие и общезначимые нравственные черты человеческого характера. И вот эта правда больших человеческих чувств, гражданственно-патриотических или интимно-лирических, в первую очередь и заставляет верить в героев кибриковских иллюстраций, заставляет видеть в этих иллюстрациях достойное сопровождение таким замечательным литературным созданиям, какими являются, например, «Тарас Бульба» или «Кола Брюньон».

Кибрик слывет обычно иллюстратором «героического плана», и это совершенно справедливо. Правда, если отвлечься здесь от рецензируемой выставки, то следовало бы вспомнить некоторые интересные иллюстрационные работы художника из числа отсутствовавших в экспозиции, которые позволяют говорить и о несколько иных сторонах творческих исканий Кибрика. Таковы, например, относящиеся к началу 30-х годов его иллюстрации к тыняновскому «Поручику Киже», во многом связанные с образной системой и приемами книжной ксилографии тех лет, таковы созданные в конце того же десятилетия автолитографии к рассказам М. Зощенко, в которых острота непосредственного ви́дения жизни подчеркнута свободной непринужденностью графического и композиционного решения. Но, разумеется, существование подобных работ в принципе не меняет главного и нисколько не мешает говорить о Кибрике, как о художнике прежде всего героической, крупномасштабной темы.

В этой связи важно заметить, что в лучших иллюстрациях художника героическая тема не имеет ничего общего с демонстрацией мощных торсов и велеречивой риторикой. В рисунках к «Тилю Уленшпигелю» или «Тарасу Бульбе» эта тема основана на том, что мы бы назвали торжествующей человечностью. Умение вслед за писателем раскрыть в человеке историческое содержание эпохи, а в исторических событиях — настоящего живого человека — вот, быть может, одно из самых ценных свойств иллюстрационного дарования Кибрика.

Именно это свойство, нам кажется, помогает понять большую внутреннюю последовательность творческих поисков художника, приведших его

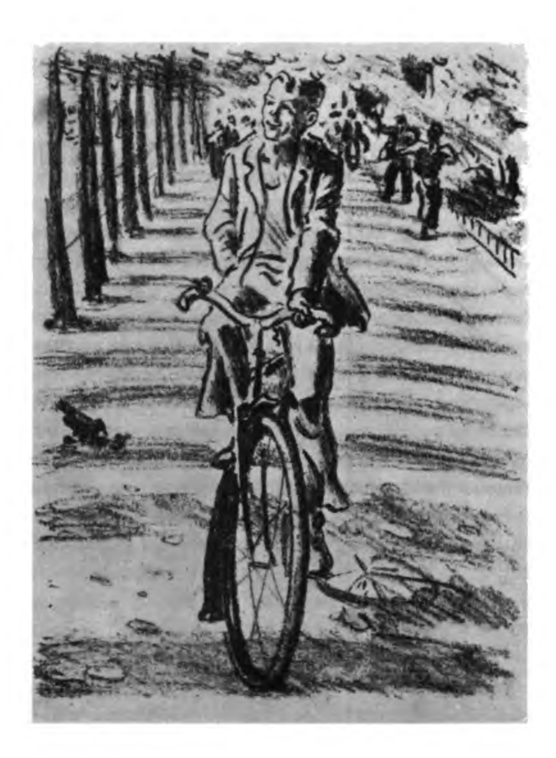
в последние годы к работе над иллюстрированием романа Н. Островского «Как закалялась сталь», к созданию иллюстрационной сюиты к поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», в которой образ «самого человечного человека» неотделим от образов революции.

В последнее время в критических статьях часто затрагивается проблема современности в иллюстрационном искусстве. Для выяснения некоторых ее сторон творческий опыт Кибрика представляется крайне поучительным.

Можно воссоздать «костюмное» своеобразие далеких времен, непосредственно не касаясь кардинальных вопросов современной жизни. Но нельзя раскрыть глубокое человеческое содержание любой эпохи без острого ощущения самых важных общественно-художественных и этических проблем окружающей действительности. Лучшие кибриковские иллюстрации всегда вбирают в себя личный творческий опыт художника и вместе с ним живое и непосредственное чувство той современности, которой эти иллюстрации принадлежат. Недаром, например, знаменитая «Ласочка» — это не только плоть от плоти вдохновенного лирического образа, созданного писателем, но в то же время одно из самых поэтических выражений радостной молодости в советской графике 30-х годов, глубоко отразившее в этом смысле важнейшую сторону художественного мировоззрения тех лет. Столь же тесно связаны со своей современностью, со своей эпохой в жизни советского искусства иллюстрации Кибрика к «Тарасу Бульбе» и другие важнейшие графические циклы художника.



Е. А. КИБРИК. Р. Роллан. «Очарованная душа». Иллюстрация. 1940—1941



Е. А. КИБРИК. М. Зощенко. «Уважаемые граждане», Изд-во «Советский писатель», 1940. Иллюстрация

Никогда умышленно не осовременивая своих героев, минимально сокращая дистанцию между графическим образом и его литературным прототипом, художник вместе с тем хорошо умеет поставить этих героев лицом к лицу с современными ему людьми.

И, наконец, последнее, что хотелось бы здесь сказать. Как нетрудно убедиться, Кибрик чаще всего обращается к иллюстрированию таких произведений, образный строй которых глубоко поэтичен, в которых эмоциональный подтекст, авторская интонация играют важнейшую роль в раскрытии идейно-художественного замысла. И в этом также сказывается не только его литературный вкус, но и его художественное кредо иллюстратора. Этот поэтический подтекст оказывается для Кибрика важным средством увеличить жизненную емкость образа, не осложняя его графическое решение какими-либо повествовательными подробностями.





Е. А. КИБРИК. Ш. де Костер. «Легенда об Уленшпигеле», ГИХЛ, 1938. Фронтиспис и иллюстрация

Это и позволяет его иллюстрациям, сделанным по всем правилам тонового пространственного рисунка, обрести необходимый лаконизм и органично войти в книгу на правах полноправной части его художественного организма.

Каждый крупный художник не только по-своему «читает» иллюстрируемую книгу, не только посвоему «видит» ее героев, но и в каждом случае устанавливает свою дистанцию между графическим образом и его литературным прототипом, определяет степень своего вмешательства в читательское восприятие текста. От этого зависит очень многое, включая метод и технику графического воплощения литературных образов.

Лучшие иллюстрации Кибрика властно и настойчиво вовлекают читателя и зрителя в круг эстетически своеобычного и жизненно неповторимого содержания иллюстрируемой книги, и в этом смысле творческая воля художника достаточно активна. Но это не навязчивый голос суфлера, а поэтические размышления о красоте и величии человеческой души.

Г. Стернин

Л. С. ХИЖИНСКИЙ

Леонид Семенович Хижинский с полным правом может быть отнесен к числу художников, свободно владеющих всем многообразным комплексом книжного искусства.

Открытая в Киеве в апреле 1956 года выставка работ Хижинского (приуроченная к 60-летию со дня рождения художника) суммировала творческие достижения мастера и показала его деятельность в разных областях искусства графики. Киев — родной город художника. Там он окончил художественное училище, там начал работать.

В 1922 году Хижинский переехал в Петроград и поступил в Академию художеств. Вскоре Хижинский начал работать в различных издательствах и быстро завоевал прочную репутацию как вдумчивый и оригинальный художник книги.

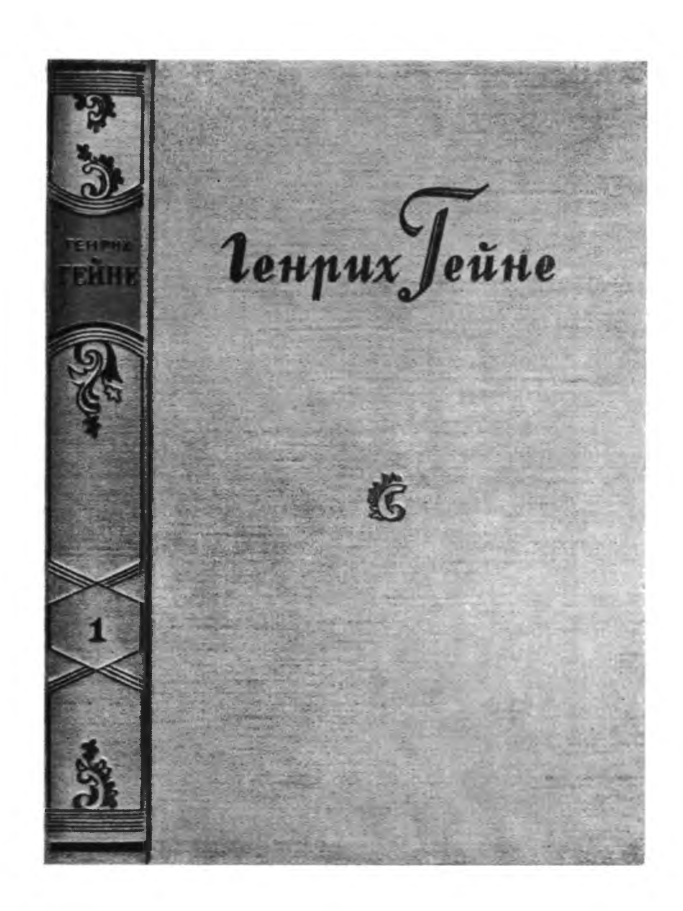
Хижинский равно известен как оформитель книг, мастер художественного шрифта и выдающийся ксилограф. В первые годы своей творческой деятельности Хижинский занимался в основном только книжным оформлением. Среди многих десятков исполненных Хижинским в 20-е годы обложек, лишь в некоторых можно угадать черты того строгого, лапидарного стиля, который стал доминирующим в годы зрелости мастера. В обложках того времени, часто перегруженных вычурным орнаментом, отдавалась обильная дань внешней декоративности, но в них чувствовалась уверенная рука художника, овладевающего нелегким ремеслом книжного оформления. Чувство композиции листа, умение связать шрифт с орнаментом, выгодно использовать белый фон — эти качества уже присутствуют в его работах 20-х годов.

Большое значение в творческой биографии художника имело обращение к деревянной гравюре. Первые иллюстративные циклы Хижинского, исполненные в технике ксилографии, относятся к началу 30-х годов. В 1930 году были исполнены ксилогравюры к сказкам «Пятиречье». Они броски и декоративны. В них нет полутонов и стремления к передаче воздушной перспективы. Плоскостность листов подчеркнута, размещение пятен продуманно и гармонично. Тогда же был создан цикл иллюстраций к маленькой повести А. Виноградова «Потерянная перчатка». В нем хочется отметить гравюру, изображающую окно, за которым открывается пейзаж сожженной Москвы. Призрачный облик спаленного города, одинокая фигура всадника, скачущего по запорошенной снегом улице, — все настроение гравюры точно отвечает духу литературного произведения, написанного со свойственной Виноградову скупой и острой выразительностью.

Значительной работой художника были и гравюры к книге Ольги Форш «Одеты камнем» (1937). Здесь в полной мере проявилось зрелое мастерство ксилографа, творческая манера которого уже определилась. В этой работе ярко сказалось умение облечь литературный сюжет в лаконичную пластическую форму. Художник отказывается от деталей, сохраняя лишь те, которые являются действенными элементами изображения, помогают раскрытию основного замысла. Мрачные тени на набережной у Академии художеств, мерцающий вдали купол Исаакиевского собора, лунная дорожка на глади Невы — все это усиливает эмоциональное звучание гравюры.

Особое место в творчестве художника занимает пушкинская тема. Хижинским были созданы иллюстрации к «Повестям Белкина», серия гравюр к книге Д. Якубовича «Пушкинские места» и целый ряд станковых гравюр, изображающих лицей, Михайловское и т. д.

Но творчество Хижинского по природе своей связано с книгой. Гравированные иллюстрации художника всегда подчинены общей композиции книги. Обычно они невелики по размеру и чаще всего исполняют роль заставок или составной части



Л. С. ХИЖИНСКИЙ. Переплет
Гослитиздат, 1956

А б в г д е
ж з и к
л м н о п
р с т у ф
х ц ч ш э
ю я ь

Л. С. ХИЖИНСКИЙ. Алфавит

титулов и шмуцтитулов. Ксилографии мастера отличает специфическая прозрачность и напоенность светом. Он избегает резких тоновых контрастов, черных плоскостей и экономно использует темные пятна, предпочитая легкие и тонкие штрихи. Несмотря на то, что в его гравюрах множество светотеневых градаций, их пространственность рассчитана так, чтобы они не отрывались от страницы.

Благодаря тому, что художник параллельно работает над гравюрой и над шрифтом, они органично связаны друг с другом в его работах.

В области шрифта творческую манеру Хижинского отличает классическая простота. Линии свойственна уверенная упругость, присущая деревянной гравюре. Хижинский избегает жирных линий и загруженности бумаги. Знание исторически сложив-

шихся типов шрифтов дало ему возможность не только рисовать их и свободно варьировать, но и создавать собственные азбуки, сохраняя в них характер той или иной эпохи. Художник понимает стиль прежде всего как общий характер рисунка и линии, а отнюдь не как педантичное соблюдение всех деталей какой-либо установившейся азбуки.

Создавая свои алфавиты, Хижинский стремится избежать всякой архаичности и сделать их вполне современными. Этим вызван отказ от старинного начертания букв, формы которых кажутся нашему глазу нарочитыми и неудобочитаемыми. Но зато принципиальные черты исторических шрифтов Хижинский выявляет и усиливает. Так, создавая «петровскую» азбуку, Хижинский акцентировал ее легкость, изящную, подчеркнутую упругость кривых. Алфавиты Хижинского лишены графической сухости, которая заставляет вспоминать о рейсфедере художника. Художник ищет выразительность и соразмерность шрифта, строя его не геометрически точно, а прорисовывая четко и свободно.

В тех случаях, когда это допустимо, художник очень близко подходит к историческому начертанию шрифта. Так делает он, создавая надпись к альбому «Петродворец». В данном случае это оправдано тем, что примененный здесь «петровский» шрифт связан с содержанием надписи.

Об умении передавать в русской азбуке стилистические черты иноязычных надписей свидетельствует рисунок переплета к собранию сочинений Генриха Гейне, где буквам приданы готические очертания. Здесь можно видеть и интересный пример использования заглавной буквы как композиционного центра не только надписи, но и переплета.

В книжных работах Хижинского шрифт играет не только значительную, но часто и главную роль, являясь единственным элементом оформления. Это заставляет говорить о Хижинском-книжнике прежде всего как о мастере художественного шрифта. Все элементы книжного оформления Хижинский стремится сочетать в одно целое, создать законченную стилистическую концепцию облика книги. Это стремление можно проследить и в дорогих подарочных изданиях, таких, например, как альбом «Ленинград. Монументальная и декоративная скульптура XVIII—XIX веков» (1951) и в скромно изданной «Библиотеке поэта».

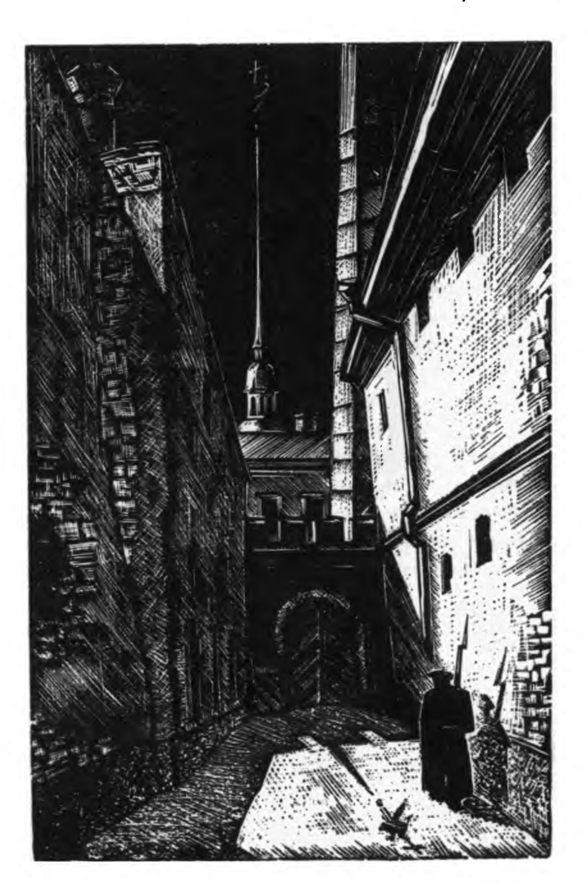
В книжном оформлении, создаваемом Хижинским на протяжении десятилетий, не трудно заметить все большую лаконичность. Художник отказывается от богатых орнаментов и вычурного начертания букв, уделяя внимание главным образом композиции надписи в листе и рисунку шрифта.

Имея длительный опыт работы с натуры, художнику легко сочетать декоративные принципы своих ксилографий с глубоко реалистической трактовкой сюжетов. Хижинский много занимается архитектурным пейзажем, и это находит свое отражение в книжных работах мастера, в которых он постоянно ищет завершенности и строгой соразмерности.

М. Герман



Л. С. ХИЖИНСКИЙ. А. Виноградов. «Потерянная перчатка». Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. Заставка



Л. С. ХИЖИНСКИЙ. О. Форш. «Одеты камнем», ГИХЛ, 1938. Иллюстрация 1936

А. Д. ГОНЧАРОВ

Книжная графика А. Д. Гончарова, представленная на групповой выставке (А. Д. Гончаров, В. Н. Горяев, К. Г. Дорохов, С. А. Заславская, С. Д. Лебедева, И. А. Слоним), состоявшейся в апреле—мае 1956 года, показывала его работу над книгой за 40—50-е годы. Она не давала возможности судить о его пути в целом, о переменах в проблематике, о преодолении трудностей, о находках и потерях — словом, обо всем том, что сопутствовало формированию теперешнего стиля Гончарова. Это был показ результатов труда, демонстрация уже сложившихся принципов художественного оформления книги, отмеченных печатью зрелой полиграфической и пластической культуры.

Ее истоки восходят еще к урокам В. А. Фаворского, давшего своим ученикам и последователям умение рассматривать книгу как «целостный организм, состоящий из полиграфических и изобразительных элементов, тесно и неразрывно друг с другом связанных и друг друга обусловливающих»[1]. Материал выставки показывал, что, каковы бы ни были различия между ранним и зрелым Гончаровым — а они существенны, — поиски особой «книжной» выразительности языка, забота о цельности оформления книги, о его стилистической адекватности литературному прообразу остались важнейшей задачей художника. Менялось его отношение к прочтению литературы, его понимание формы, композиции, пространства, ритма, материала гравюры. Иногда эти изменения были похожи на потери, но чаще они знаменовали шаг вперед, поскольку были вызваны желанием творчески приблизиться к писателю и его произведению.

Лучшие из работ Гончарова, представленных на выставке, говорили о стремлении художника к углублению своей интерпретации литературных образов, сюжетной основы книги, ее стиля и неповторимой поэтики. Книга, оформленная таким образом, всем своим обликом способна раскрыть читателю историческое, стилистическое и жанровое своеобразие литературного произведения. Примером может служить удавшееся Гончарову оформление «Сонетов и канцон» Петрарки. Не перегружая книги, художник через все оформление, от обложки до последней заставки, провел образы Лауры и Петрарки, а также те «поэтические символы» (выражение Гончарова), которые характеризуют лирическую атмосферу книги. Причем, как вспоминает художник, «в самом характере и ритме всех гравюр (иллюстрированных и декоративных) я стремился дать поэтический ритм, который отличает поэзию великого итальянца. Мне хотелось, чтобы это было и символично, и лирично, и достаточно монументально».

И это ему удалось. Взять хотя бы шмуцтитулы «на жизнь мадонны Лауры» и «на смерть мадонны Лауры». Здесь каждый элемент изображения отличается емкостью и многозначимостью символа, а форма чеканной простотой и ясностью. Один из них олицетворяет цветение жизни, другой — скорбь и безысходное отчаяние. И самая символика этих гравюр и форма ее выражения дышат той трогательной наивностью и изяществом, которые так отвечают духу поэзии итальянского кваттроченто.

Столь же продуманны и внутренне обоснованны элементы оформления «Калевипоэга» и «Фауста», хотя в последнем не все гравюры-иллюстрации равноценны.

Оформление «Калевипоэга» — одна из лучших работ на выставке. Создавая иллюстрации к эпосу, Гончаров умело использовал изобразительные возможности гравюры для воссоздания художественных особенностей эпической поэзии, с ее неповтори-

[1] А. Д. Гончаров, Моя работа над книгой, «Книга. Материалы и исследования». Сборник 1, Всесоюзная книжная палата, М., 1959, стр. 78 и сл.



А. Д. ГОНЧАРОВ. П. Мериме. «Новеллы». Заставка, 1945

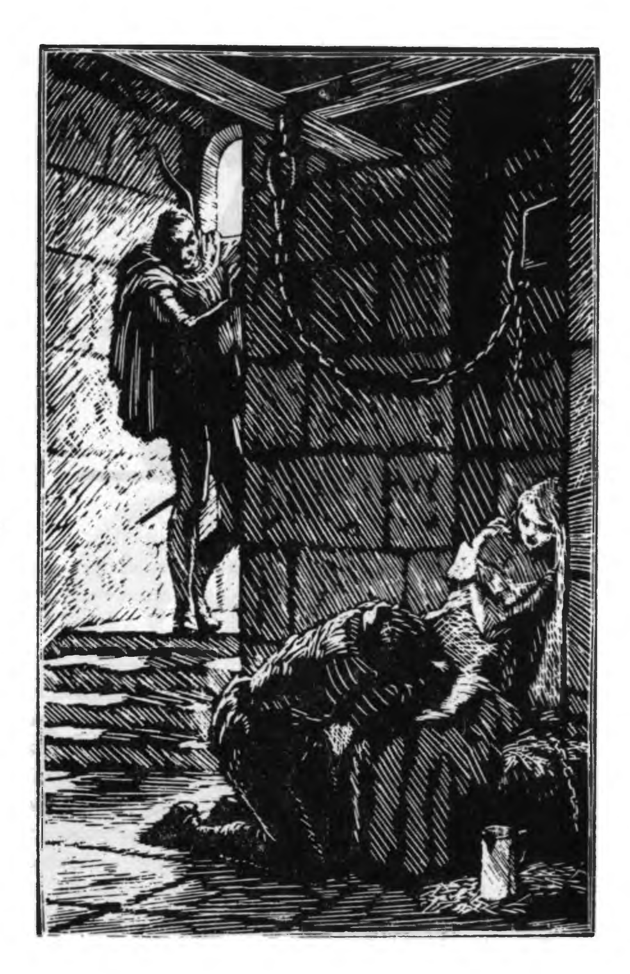
мыми стилистическими и национальными чертами. Здесь самое распределение силуэтов, линий, масс на плоскости листа подчинено задаче декоративной обобщенности и в то же время повествовательности изображения. В гравюрах достигнуто органичное взаимопроникновение реального и фантастического, характерное для эпической поэтики.

Сила Гончарова-иллюстратора в умении воссоздавать смысл и стиль литературного образа в их единстве. Его гравюры к «Ричарду III» и «Отелло» полны драматизма и суровой напряженности, так отвечающих духу трагедий Шекспира; гравюры к избранным произведениям Лопе де Вега живо переносят нас в атмосферу пьес великого испанца, таких жизненно полнокровных и одновременно остротеатральных; иллюстрации к «Давиду Сасунскому», «Лачплесису» и «Калевипоэгу» сочетают величавость и наивность эпического языка без тени стилизации.

Здесь одинаковое значение имеет и точный выбор иллюстрируемого момента и умение вызвать у читателей те же образные и художественные ассоциации, что и оформляемая книга. Решение последней задачи зависит от гибкости и свободы композиционного мышления художника, воздействующего в нужном ему направлении на восприятие читателя ритмом расположения форм, игрой черно-белых контрастов, музыкой силуэтов и линий.

Надо сказать, что то стремление к жизненной убедительности и непосредственности изображения, которое окрашивает всю работу Гончарова за последние годы, усложняет решение подобных задач. Если в ранних работах он, по собственному признанию, делал упор на построенность гравюры в «соответствии с логикой основных композиционных закономерностей», дававших форме строгость и лаконизм, то теперь перед ним возникли и другие задачи, осложняющие поиски чистоты стиля.

Выставка показала, что у Гончарова сильно вырос интерес к «драматургическим» задачам иллюстратора, к изображению человеческих страстей, отношений, характеров. Это было связано с особенностями иллюстрируемой литературы, по большей части мировой классики, требующей от художника раскрытия психологических и драматических конфликтов. С другой стороны, здесь проявилось и общее стремление Гончарова к более углубленному прочтению текста, к жизненности и непредвзятости форм выражения. Но его лучшие работы возникают тогда, когда ему удается достичь равновесия драматического и пластического элементов, как, например, в гравюре к «Отелло», где психологическая выразительность образов неразрывно связана с пластической правдой жестов и движений. Но бывает и так, что поиски наибольшего драматизма и психологической наглядности приводят художника к созданию вещей иллюстративно-мизансценных, а не композиционно-пластических. Такова, например, иллюстрация к «Макбету» Шекспира или



А. Д. ГОНЧАРОВ. И. Гёте. «Фауст», Гослитиздат, 1953. Иллюстрация



А. Д. ГОНЧАРОВ. Э. Хемингуэй. «Рог быка». Иллюстрация. 1957



А. Д. ГОНЧАРОВ.
Ф. Петрарка. «Избранная лирика», Гослитиздат, 1955. Гравюра на шмуцтитуле

«Свидание Фауста и Маргариты в саду у Марты».

В работах Гончарова 40—50-х годов большое значение приобретает характеристика места действия, в гравюры начинают входить бытовые и исторические детали. Бывает даже так, что интерес художника к характерному штриху или детали быта вступает в спор с лаконизмом, предусматриваемым самим материалом деревянной гравюры, как, например, в иллюстрациях к венгерским сказкам или в отдельных работах к произведениям Лопе де Вега. Но в целом пластика, архитектоника остаются для Гончарова основой изображения, что определяет цельность большинства его работ. Правда, теперь утверждение особых изобразительно-пластических качеств гравюры он ставит в связь с такими проблемами, как использование светотени, изображение пространства «с его глубинными ритмами, с его сложным цветовым рельефом», решение декоративно-прикладных задач оформления. Это выдвигает трудности, преодолеть которые ему не вполне удалось в иллюстрациях к «Фаусту» или Шекспиру, но победа над которыми в более поздней работе — гравюра к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» Рабле — дала замечательные результаты. Работа эта, отмеченная всеми чертами зрелого периода творчества Гончарова, отличается той простотой и выразительностью, которые были характерны для лучших ранних работ художника.

Одна из характерных особенностей зрелого Гончарова состоит в том, что в его гравюры вошел «метод цветовой разработки силуэта в черно-белой системе ксилографии», явившийся по словам художника «более непосредственным и органичным, дающим возможность работать с большей свободой и гибкостью». Мы видим, как в различных циклах его гравюр меняются количественные отношения черного и белого, как различна ритмика и архитектоника их соотношений, то более строгая, то тяготеющая к декоративности. Черно-белый язык его гравюр бывает то наряден, то строг, то классически сдержан, то патетичен. С этим связано разнообразие возможностей Гончарова, имеющего все основания браться за самые разные задачи — от высокой трагедии Шекспира до народного юмора венгерских сказок, от эпоса до лирики Гейне, от сатиры Сервантеса до романтики Байрона, от военного очерка до социального романа. Конечно, не все темы одинаково близки темпераменту художника, и не все, созданное им, равнозначно. Пожалуй, лучше всего ему удаются классические образы ренессанской литературы, так отвечающие природе деревянной гравюры, требующей строгости и немногословности. Впрочем, в последние годы Гончаров все смелее и убедительнее сближает «классический» язык деревянной гравюры с современной литературой. Такова прекрасная иллюстрация к «Рогу быка» Э. Хемингуэя, остро драматическая и предельно точная в каждом штрихе.

Советские иллюстраторы и оформители книг приучили читателя с интересом ждать, как тот или иной художник с его неповторимым ви́дением и почерком раскроет образы литературы. К таким художникам принадлежит и Гончаров. У него есть свои читатели-зрители, которым близок круг волнующих его образов, его манера интерпретации литературы.

Эта манера глубоко творческая.

Гончаров стоит за художественное, а не хрестоматийное понимание литературы, и всем своим многолетним творчеством он заслужил право на свое, ему свойственное, из его темперамента вытекающее отношение к книге. Если ему удается в оформлении книги выразить увлеченность образами литературы, свои мысли и чувства, свое понимание пластической красоты мира, — оно находит путь к читателям и помогает им еще ярче ее воспринять.

Е. Мурина



А. Д. ГОНЧАРОВ.
Ф. Рабле. «Гаргантюа и Пантагрюэль», Изд-во «Правда», 1956. Заставка



А. Д. ГОНЧАРОВ.
Иллюстрация к «Калевипоэгу», Гослитиздат, 1949

В. Н. ГОРЯЕВ

Есть художники, творческие интересы которых проявляются не в одном, а в нескольких видах и жанрах искусства. К этим художникам принадлежит и В. Горяев. Он много лет работает в области журнального рисунка, публикуя свои гневные сатиры и острые рисунки на политические темы в «Крокодиле», «Фронтовом юморе», «Юности» и в других периодических органах печати. На всесоюзных и московских выставках часто можно видеть многочисленные жанрово-бытовые зарисовки и гуаши Горяева, сделанные обычно на материале поездок по Советскому Союзу и во время заграничных путешествий. Однако не менее известно имя Горяева и как художника-иллюстратора.

Сохраняя во всех произведениях общие принципы своего реалистического метода, художник в то же время в работах каждого вида искусства, не изменяя общему характеру своего индивидуального стиля, расширяет круг художественных проблем, решение которых приводит к обогащению всего творчества Горяева.

Не касаясь сейчас всех других видов и жанров графического искусства, в которых работает Горяев, попытаемся выяснить характерные особенности творчества Горяева в области иллюстрации детской книги.

На выставке группы московских художников в апреле—мае 1956 года, он экспонировал много рисунков к детским и юношеским книгам Марка Твена, С. Маршака, Ю. Олеши, А. Барто и В. Катаева. Разные по технике и манере исполнения, эти рисунки объединяет умение автора остро, но без карикатурности характеризовать облик героев книг. Горяев особенно любит рисовать мальчишек, у которых сквозь детскую непосредственность и озорство очень четко проглядывает ранняя зрелость, чуткость и стремление подражать взрослым. Таковы его Гаврик в книге В. Катаева «Белеет парус одинокий» и особенно Том Сойер в знаменитой книге Марка Твена.

Может быть, ему потому и удались иллюстрации к книгам М. Твена и В. Катаева, что, создавая облик юных героев этих книг, Горяев в значительной степени рисовал самого себя, вновь переживая события и ощущения детства. Но если в рисунках к «Приключениям Тома Сойера» почти все внимание автора сосредоточено на передаче переживаний Тома и его друзей, на их психологической характеристике, то в рисунках к повести В. Катаева на первый план выступает изображение самих событий, окружения и обстановки, с которыми слились образы юных героев книги.

Эта разница в подходе к иллюстрированию книг породила и совершенно разный графический язык, композицию и стиль рисунков.

Все рисунки к книге Марка Твена сделаны штрихом. Не заключенные в рамку, они свободно располагаются среди текста книги и почти на каждой странице зрительно раскрывают то, о чем говорит писатель. В них мы видим очень большое разнообразие детских повадок, непосредственного выражения чувств, обид, гордости, сердечной привязанности и дружбы. Художник умеет передать тонкие оттенки чувств, давая ясно понять, что, например, за кажущимся категорическим пренебрежением Бекки к Тому скрывается в действительности непоборимый интерес к нему. Это Горяев замечательно передает одним только движением жадно прильнувшей к окну Бекки, следящей за Томом.

Внутренние переживания героев, их настроения и чувства Горяев передает не через выражение лиц (хотя и не избегает этого), а через пластику жеста, через выразительность движения человеческой фигуры. Горяев рисует Тома и Бекки со спины, возвращающихся из пещеры. Зрителю не надо видеть в данном рисунке выражение лиц мальчика и девочки, чтобы совершенно ясно понять переживания





В. Н. ГОРЯЕВ. М. Твен. «Приключения Гекльберри Финна», Гослитиздат, 1955. Рисунок на переплете

детей по тому, как они взялись за руки, как Том, идя впереди, нежно и дружески ведет счастливую и так много пережившую в пещере Бекки.

Через это поразительное чувство жеста в рисунках Горяева мы «читаем», мы познаем душу героев, и сам процесс этого познания доставляет нам истинное эстетическое наслаждение.

В этом познании активизирующую роль играет художественный язык — скупой и стремительный штрих, тонкая, изящная и точная линия, выразительный рисунок. Линия как основное средство в этих рисунках Горяева приобретает поразительную способность передавать не только форму фигур и предметов, но также передавать освещенность, пространство и состояние в природе. Так, например, в сцене с кошкой через штрихи, ритмически расположенные на разном расстоянии друг от друга, мы очень ясно начинаем ощущать и пространство и атмосферу комнаты. Но стоит от этого легкого и изящного рисунка обратиться к иллюстрации, изображающей сцену подслушивания Томом разговора взрослых о пропавших ребятах, где звучат уже драматические ноты, как сам характер линии резко меняется, рисунок становится более густым и напряженным.

Большая, острая наблюдательность художника позволила ему убедительно раскрыть внутренний мир твеновских героев без какого-либо психологического нажима, очень естественно и живо. Время, страна и быт, конечно, отражены в иллюстрациях Горяева, но не это определяет значение рисунков. Нас привлекает человечность его образов и большая их выразительность, заключенная в пластике красивого и изящного линейного рисунка.

В плане этих рисунков сделаны и иллюстрации к «Трем толстякам» Ю. Олеши. Однако в них

← В. Н. ГОРЯЕВ. М. Твен. «Приключения Тома Сойера», Детгиз, 1948. Иллюстрация



В. Н. ГОРЯЕВ. Ю. Олеша. «Три толстяка», Детгиз, 1956. Концовка

Горяев не смог подняться до обобщенности и лаконичности иллюстрации к Тому Сойеру. Только в некоторых рисунках (например, в сцене, изображающей воспитателя у ног толстяков, или в концовке с двумя кланяющимися фигурами) Горяев достигает полной образной насыщенности.

В рисунках к «Трем толстякам» художник часто применяет неожиданную точку зрения, позволяющую изображать фигуры в резких ракурсах. Этот способ изображения наполняет рисунки динамичностью и контрастами, вполне оправданными в иллюстрировании литературного произведения, где резкая смена сцен и событий и столкновение противоречивых характеров определяют художественную ткань книги.

Как уже отмечалось выше, иной, чем в иллюстрациях к «Приключениям Тома Сойера», принцип применил Горяев в рисунках к повести В. Катаева «Белеет парус одинокий». В них художник в основном показывает события, время, людей и обстановку. Иллюстрации даны отдельными, подробно разработанными тональными композициями, имеющими не только иллюстративное, но и самостоятельное значение почти станковых картин. Выбранная художником живописно-тональная форма рисунка позволила очень внимательно передать те жизненные подробности и тонкие характеристики людей, которыми наполнена книга Катаева. Здесь художник вполне проявил свою способность глубоко познавать характер эпохи и дух времени. Действительно, надо уметь очень ясно представлять себе давно минувшее время, чтобы так остро передать типы, облик, поведение людей предреволюционных годов, как передал их Горяев, например, в рисунке, изображающем палубу парохода «Тургенев». Создается впечатление, что художник просто нарисовал эту сцену с натуры, настолько в неожиданно случайных, живых и естественных позах запечатлены пассажиры парохода, настолько выразительны типы и так характерна обстановка. Впечатление рисунков, сделанных с натуры, не оставляет нас, когда мы смотрим изображение городской улицы, по которой шествуют увлеченные разговором Петя и Гаврик, или сцену маевки в море.

Нельзя, однако, не отметить, что стремление к объективной передаче характера и духа времени, породившее конкретность и историческую убедительность изображения, настолько захлестнуло Горяева, что в рисунках к повести Катаева художник даже несколько растерял свою индивидуальность. Далеко не сразу угадываешь в этих рисунках их автора, настолько индивидуальные особенности и стиль художника в них нивелировались. Это сказалось в композиционной рыхлости и чисто внешней «живописности» нескольких менее удачных рисунков и, в частности, в иллюстрации, изображающей день отъезда Пети с дачи.

Так, не всегда ровно и не всегда попадая в цель, Горяев в иллюстрациях к детским книгам настойчиво ищет естественного, живого выражения человеческих характеров. Он умеет дружески и любовно передавать светлое начало в человеке и умеет также с большой экспрессией, доходящей до гротеска, раскрывать сущность людей темных, злых. Через иллюстрации Горяева читатель учится зримо познавать жизнь, воплощенную в пластически ясных, то поэтически нежных, то гротесково-острых образах его рисунков.

В. Костин



В. Н. ГОРЯЕВ. М. Твен. «Приключения Тома Сойера», Детгиз, 1948. Иллюстрация



В. Н. ГОРЯЕВ. Суперобложка. Детгиз, 1956

В. И. КУРДОВ

Весной 1956 года в Ленинграде была развернута выставка произведений В. И. Курдова, устроенная в связи с пятидесятилетием со дня рождения художника и тридцатилетием его творческой деятельности. Валентин Иванович Курдов — один из крупнейших ленинградских графиков, мастер рисунка и акварели, книжной иллюстрации, станкового эстампа и политического плаката.

Он родился в 1905 году на Урале и получил первоначальное художественное образование сначала в Перми, в студии при местной художественно-промышленной школе, а позднее в Свердловске на ювелирном отделении художественно-промышленного училища. В 1923 году Курдов переехал в Петроград и поступил в Академию художеств, где учился у А. Е. Карева, А. И. Савинова, М. В. Матюшина, Н. Э. Радлова и В. Е. Савинского. По окончании Академии (1926) Курдов начал работать в Детгизе; с этим издательством связана почти вся деятельность художника в области книжной иллюстрации.

В середине 1920-х годов, в пору первых самостоятельных выступлений Курдова, вокруг Детского отдела Госиздата сплотилась группа графиков, создавших и разработавших новую художественную систему иллюстрирования и оформления детской книги. В. В. Лебедев стоял во главе этой группы, ее активными участниками были Н. А. Тырса и Н. Ф. Лапшин. Порывая с отжившими традициями «Мира искусства», выступая против эстетизма и стилизации, эти художники видели главную задачу иллюстратора не в «украшении книги», а в раскрытии ее идейно-образного содержания и одновременно в продуманном конструктивном решении всех ее графических элементов; книга мыслилась в этой системе как целостное художественное единство, все части которого связаны между собой общим ритмом. Не декоративные, а в первую очередь познавательные качества рисунка выдвигались при этом на первый план. Графики стремились к реалистической ясности, предметной точности и конкретности изображения.

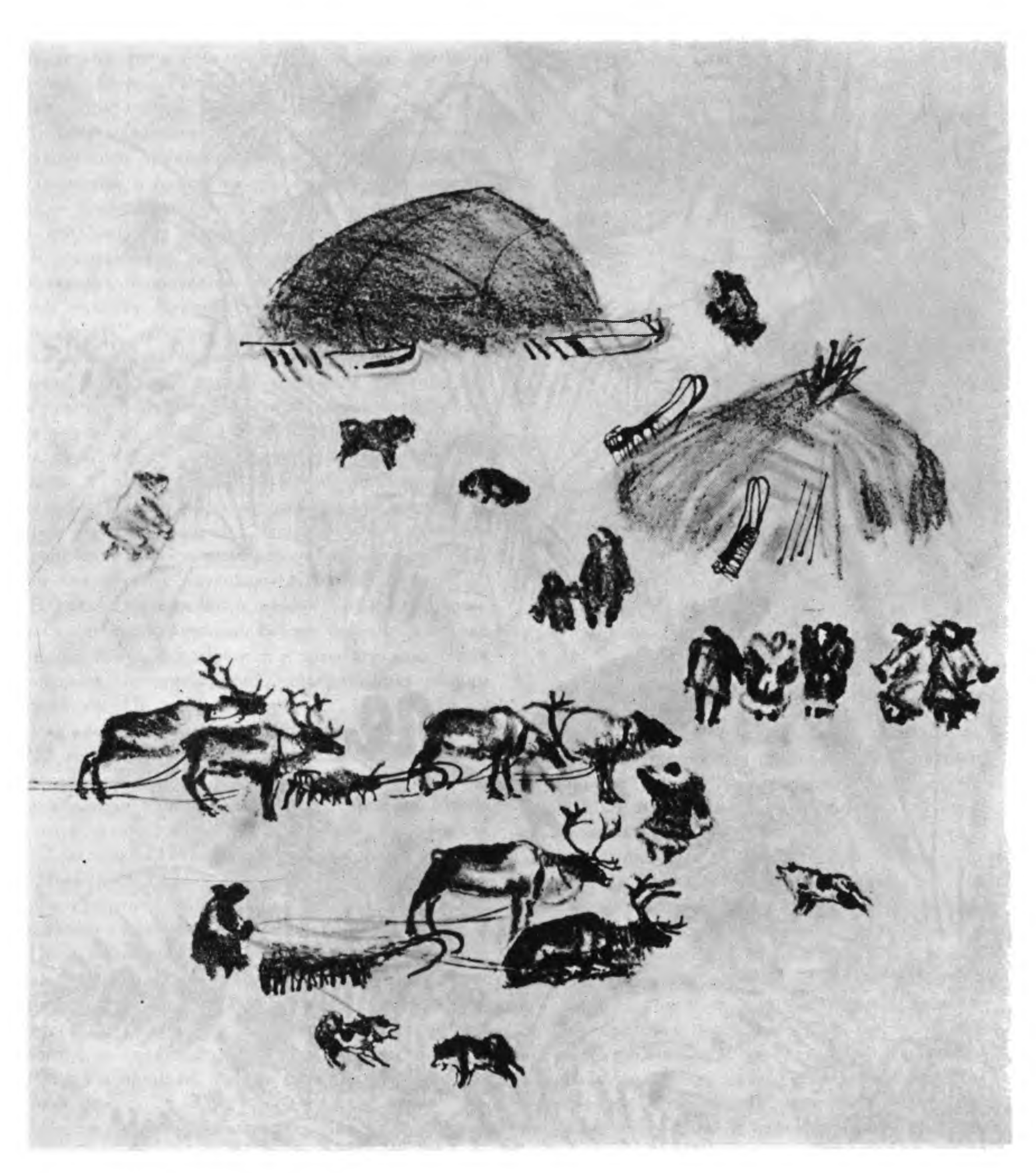
Работа в книге стала для Курдова суровой и взыскательной школой профессионального мастерства — школой, которая дала художнику больше, чем все его предшествующие учителя, включая профессоров Академии.

Руководителем Курдова в первых работах по иллюстрированию детских книг был В. В. Лебедев, и нетрудно разглядеть следы влияния старшего мастера в раннем творчестве его начинающего ученика. Но эти влияния не проникали за пределы формального строя курдовских иллюстраций. Уже в самом начале своей деятельности Курдов сумел правильно ориентироваться в сложных противоречиях тогдашней художественной жизни и нашел свое отношение к миру, свой круг тем, самостоятельный графический язык и вполне оригинальный, ему одному свойственный строй образов. В рисунках к «Происшествиям» Лесника (1929), к книжкам В. Бианки «Где раки зимуют» (1930) и «Конец земли» (1933) уже есть характерная для Курдова острота и пристальность художнического зрения, умение взять натуру в упор, используя ее выразительные детали и не теряя вместе с тем ее основных конструктивных связей, есть обостренное внимание к фактуре изображаемого предмета и есть лирическая напряженность эмоционального строя, выражающая отношение художника к природе.

К числу лучших работ этого раннего периода принадлежит цикл автолитографий, исполненных для книжки чукотского писателя Теки Одулока «Жизнь Имтеургена старшего» (1934). Бескрайние снежные просторы Севера, где бродят полярные звери и бегут оленьи упряжки, и своеобразный быт обитателей далекой Чукотки переданы Курдовым с такой силой поэтического чувства и с таким уверенным, лаконичным и точным мастерством, какая не часто встречается даже в более поздних и зрелых работах художника.

Новым этапом в развитии книжной графики Курдова явились иллюстрации к «Рики-Тики-Тави» (1934), к «Сказкам» Р. Киплинга и особенно к «Айвенго» Вальтера Скотта (1936). Здесь отчетливо видны декоративные возможности художника, его изобретательность и сила воображения, мастерство характеристики, способность к динамической композиции и чувство живописных отношений цвета.

Основой, на которой вырастают работы Курдова, является обширный и постоянно возобновляемый запас точных и метких наблюдений натуры. Эти наблюдения, зафиксированные во множестве набросков, рисунков, графических и акварельных этюдов, образуют огромный пейзажный цикл, отдельные части которого имеют самостоятельное художественное значение, далеко выходящее за пределы подготовительных и учебных штудий. Средствами своего искусства Курдов стремится познать и пере-



В. И. КУРДОВ. Теки Одулок. «Жизнь Имтеургена старшего», Детиздат, 1934. Иллюстрация



В. И. КУРДОВ. Р. Киплинг. «Рики-Тики-Тави», Детиздат, 1934. Иллюстрация

дать в изображении своеобразие излюбленного им северного пейзажа с его холмами, перелесками, болотистыми низинами, понять и почувствовать строение дерева, ритм стволов в лесной чаще, облик и повадку зверя. Точное знание сочетается у Курдова с поэтической эмоциональностью восприятия.

Годами накопленный опыт изучения природы и поэтического проникновения в ее жизнь обобщен художником в одной из его лучших книжных работ — в иллюстрациях к «Лесной газете» В. Бианки, неоднократно переиздававшихся.

В графических композициях «Лесной газеты» проявились наиболее сильные и оригинальные стороны таланта Курдова — меткость наблюдения, способность работать выразительным намеком и сказать многое в немногом, умение быть точным и вместе с тем взволнованно-лиричным. Рисунки как бы срастаются с текстом, усиливая его эмоциональное звучание, расширяя и углубляя систему образов. В «Лесной газете» достигнуто такое единство текста и изображений, которому нелегко найти аналогию в истории иллюстрированной книги. Недаром «Лесная газета», переведенная на многие европейские и восточные языки, издается за рубежом неизменно с рисунками Курдова.

В годы Отечественной войны Курдов не занимался книжной графикой. В этот период им создан цикл политических плакатов и замечательная серия станковых автолитографий, объединенных общим названием «По дорогам войны».

Ряд книг, иллюстрированных Курдовым в 1945—1955 годах, продолжает линию, начатую «Лесной газетой», развивая и углубляя ее творческие принципы. Среди лучших работ этого времени нужно назвать иллюстрации к «Рассказам из азбуки» Л. Толстого (1946) и к «Знакомым местам» Н. Иванченко (1949). Но уже в середине 1940-х годов художник приступил к работе, которая выводит его творчество на совершенно новые пути.

Цикл иллюстраций к карело-финской эпической поэме «Калевала» (1948—1955) расширяет круг его тем и эмоциональную настроенность его искусства: художник переходит от лирики к эпосу, от интимного пейзажа к героической теме, от образов природы к миру сложных человеческих характеров.

Истолковывая «Калевалу» как крестьянский эпос, поэтически отразивший народную жизнь, Курдов останавливается в своих иллюстрациях преимущественно на реалистических элементах поэмы. Герои его рисунков — не мифологические существа, олицетворяющие стихийные силы природы, а реальные люди с закономерно развивающейся судьбой и своеобразным душевным миром. При таком толковании текста не остается места для стилизации. О рисунках Курдова можно сказать, что они как бы переводят образы древнего эпоса на язык современных художественных представлений.



В. И. КУРДОВ. В. Бианки. «Лесная газета», Детиздат, 1940. Иллюстрация

Благодаря широкому показу работ Курдова на персональной выставке становится до конца очевидным значение творчества художника и выясняется его место в советской изобразительной культуре. Курдов предстал перед зрителями не только как искусный рисовальщик, изобретательный иллюстратор, создатель остро задуманных и блестяще осуществленных графических композиций, но и как художник с большим и своеобразным внутренним миром, вдумчивый наблюдатель и тонкий лирик, умеющий проникновенно и поэтично видеть и выражать действительность.

В. Петров

Б. В. ГРОЗЕВСКИЙ

Борис Валерианович Грозевский родился 24 декабря 1899 года в местечке Граница, Петраковской губернии.

Склонность и большой интерес к изобразительному искусству у Бориса Валериановича обнаружился еще в юности. Всю жизнь он настойчиво и упорно учится, овладевая мастерством сложного и многогранного графического искусства. Борис Валерианович занимался в Саратовском Боголюбовском училище рисования (1915—1918), в Саратовском университете на отделении истории искусств (1920—1921), во Вхутемасе, который закончил в 1929 году, защитив дипломную работу на тему «Плакатный деревянный шрифт», закончил аспирантуру издательского факультета Полиграфического института.

Выступать на выставках Б. В. Грозевский начал с 1913 года, когда на 4-й выставке любителей живописи в Саратове были экспонированы две его работы. В 1932 году он вступил в МОССХ.

Борис Валерианович вел большую преподавательскую и редакторскую работу. Он работал художественным редактором в издательстве «Молодая гвардия» (1928—1930). Преподавал последовательно в Полиграфическом техникуме, в Полиграфическом институте, на графическом факультете в Институте изобразительных искусств. Последние годы Б. В. Грозевский работал художественным редактором Издательства художественной литературы на иностранных языках.

Скончался Б. В. Грозевский 10 января 1955 года.

Вот краткая биография Бориса Валериановича. Уже в ней видно, как он, однажды почувствовав влечение к искусству, настойчиво и последовательно добивается знаний в этой области, овладения мастерством. Причем деятельность его разнообразна: он и практик, и преподаватель, и теоретик.

Борис Валерианович может быть назван и художником графики, и художником-гравером, и художником книги, включая сюда самую основу книги — шрифт. Шрифтом он занят все время и как рисовальщик и как гравер, а также наборным шрифтом в типографии. Все эти области искусства не были, конечно, в его деятельности разобщены — наоборот, они дополняли друг друга и делали более глубоким его подход к искусству.

Упорная работа с натуры, особенно очевидная в его многочисленных портретах, влияла на гравюры, а его работа над композицией в книге и гравюре углубляет его подход к натуре и, наконец, его живое, предметное отношение к изображению в рисунке и в гравюре сказывается в его отношении к шрифту, к букве как к организму, живущему в книге, на странице. Мне всегда казалось, что для художника очень важно единое, реалистическое отношение как к живому человеческому изображению, так и к «отвлеченной» форме, хотя бы шрифта. Этим единством подхода обладал Борис Валерианович, что особенно проявилось в его книжном искусстве.

Поэтому трудно рассматривать отдельно его как рисовальщика, гравера и т. д. Но тем не менее рассмотрим некоторые его гравюры. Здесь и большие по размерам самостоятельные композиции, как портреты и иллюстрации для книги, до мелких заставок и концовок.

У гравюры язык очень разнообразный. По-разному звучит она у разных мастеров. Если характеризовать гравюрное искусство Бориса Валериановича, то можно сказать, что его гравюрный язык отличается большой конкретностью, предметностью. Штрихи гравюры из-под его резца выходят чет-

---

Статьи В. Фаворского, В. Ляхова и Ел. Тагер печатаются по каталогу выставки Б. В. Грозевского, Я. Д. Егорова, Г. М. Рифтина, состоявшейся в июне 1956 г. в Москве. Просмотрены и дополнены авторами.



Б. В. ГРОЗЕВСКИЙ. Гравюра из альбома «Полевые цветы». 1941

кими и ритмичными, и созданная ими поверхность убедительна. В результате это создает конкретный образ изображаемого предмета.

Начнем с больших композиций. В этом отношении очень интересен портрет Эдуарда Мане. Он изображен стоящим, за ним картина «Олимпия», справа — публика, по-разному относящаяся к новому явлению в искусстве. Возникает целый большой образно решенный рассказ. Поза Мане выражает его напряженность в ожидании оценки публики и в то же время уверенность в себе, утверждение своего права так выражать себя. В этой гравюре очень интересно использованы черные и сложные штриховки, характеризующие и человеческую фигуру и плоскую картину. Цвет там и тут различный.

Не менее значительна гравюра, изображающая артиста Белокурова в роли Белогубова в «Доходном месте» Островского (1933).

Борис Валерианович очень хорошо рассказал об этой роли, представляя артиста в разных позах, выразительных и острых. Здесь художник решает композицию без фона, разбросав фигуры по всему листу: они как бы самостоятельны, но композиционная связь их друг с другом, организующая рассмотрение этих фигур, очень крепкая.

У Бориса Валериановича много гравюр и, к сожалению, нет места рассматривать их все, как они того заслуживают. Я хотел бы остановиться еще на мелких его заставках и концовках, значительных самих по себе и занимающих важное место в его работах.

Я говорил о том, что граверный язык Бориса Валериановича очень конкретный, предметный, позитивный. Но это не мешает тому, что Борис Валерианович часто лиричен, особенно в мелких своих гравюрах. Создавая какой-либо простой натюрморт или букет цветов, он как бы любовно берет предметы в свои руки, соединяет их в пространственное целое, которое усугубляет поэзию этих простых предметов, и тем самым лирический «заряд» заставки распространяется на всю книжную страницу.

Это большое искусство.

Перейдем к рисунку и живописным этюдам с натуры. В большом списке его рисунков мы видим и композиции и рисунки с натуры. Причем с натуры он рисует и пейзаж и натюрморт, но больше всего его занимает портрет.

Для товарищей, организовавших выставку и рассматривавших вещи Бориса Валериановича, неожиданным было большое количество рисунков с натуры, особенно портретов.



Б. В. ГРОЗЕВСКИЙ. Переплет, 1950

На этой выставке Бориса Валериановича как рисовальщика большинство увидело впервые. Гравюры его мы видели часто, а рисунки его не были известны. А между тем он упорно работал над рисунком, особенно над портретом. Портрет человека в характерной для него позе, с внутренней характеристикой очень интересовал Бориса Валериановича.

Портреты по большей части сделаны китайской тушью в размывку. Очень легкие по тону они похожи и содержательны, но в них есть некоторая скованность формы. Возможно, что это влияние гравюры. Гравюра очень опосредствованное искусство, и художник, переключаясь на непосредственное искусство рисунка с натуры, бывает часто в затруднении. Но, тем не менее, портреты Бориса Валериановича содержательны и психологичны. Таков, например, портрет писателя С. Т. Григорьева и многие другие.

Большой интерес представляют акварели Бориса Валериановича. Они сдержанны и красивы в цвете.

Но не имея возможности рассмотреть все стороны многогранного творчества Б. В. Грозевского, мы не сможем остановиться на них. Рассмотрим только книжные произведения Бориса Валериановича.

Искусство книги — очень высокое искусство. Прежде всего это синтез искусств, объединяющий объемные моменты, почти скульптуру, с изобразительными: шрифтом и иллюстрацией. В малом масштабе это тот же синтез, к которому мы стремимся в архитектуре, соединяя ее со скульптурой и живописью. И надо сказать, Борис Валерианович владел этим книжным синтезом.

Я уже говорил о месте в его искусстве шрифта, буквенного искусства. Еще в своей дипломной работе во Вхутемасе он создает плакатный наборный шрифт, и дальше он интересуется наборным шрифтом, идет в типографию, в наборный цех и создает там шрифтовые композиции: адрес Московскому Художественному театру, почетную грамоту, обложки журналов, ряд пригласительных билетов и т. п. Он извлекает из нашего наборного шрифта и цветовое звучание, и фразировку, и декоративность. К сожалению, сейчас мы к этому слишком равнодушны. В книге, которую оформляет Борис Валерианович, он, как правило, гравирует все, кроме переплета, но иногда и обложку, и шрифт, и иллюстрации. И еще раз хочется подчеркнуть единый подход к шрифту и к иллюстрации, что дает цельное пространство книги и в то же время шрифт, буква всегда предметна. Поэтому она никогда не вычурна, всегда проста. Это сказывается особенно на рисунках Бориса Валериановича древних русских шрифтов, в которых художники особенно часто грешат вычурностью. У него этой вычурности нет, ибо он творчески перерабатывает художественное наследие и всегда в строгом, простом характере. Борисом Валериановичем оформлен целый ряд книг: и «Новгородская первая летопись», и «Археология Крита», и «Древняя история Южной Сибири», и «Боровиковский», и т. д. И все они решаются в характере темы. Очень много Борис Валерианович работает над переплетом. Характерно то, что он переплет берет в простых цветах, используя при этом цвет материала и не перегружая переплет изображением. Поэтому его переплеты действительно оформляют внешне книгу, делают ее предметом, вещью. Внутри же книги, в титулах, заставках и концовках, ему часто удается достичь стилевого выражения темы. Это особенно ясно выразилось в книгах «Минин и Пожарский», «Александр Невский», «Дмитрий Донской», «Кутузов», «Боровиковский». В этих книгах ему удалось достичь единства шрифта и изображения; и в едином стиле того и другого выражена тема.

По необходимости сказанное здесь коротко и, конечно, недостаточно для характеристики Бориса Валериановича как художника и человека, могу еще только добавить, что он во Вхутемасе был моим учеником и я могу этим гордиться.

В. Фаворский



Б. В. ГРОЗЕВСКИЙ. А. Пушкин. «Избранные произведения», т. I, Детгиз, 1949. Заставка

Я. Д. ЕГОРОВ

Яков Дмитриевич Егоров как художник и человек формировался в сложных жизненных условиях, которые не могли не наложить своего отпечатка на весь его внутренний облик. Он рано начал работать: с четырнадцати лет он уже пошел по стопам своего отца, поступив учеником печатника в типографию. Но уже через два года, шестнадцатилетним юношей, он добровольно вступает в Красную Армию, принимает участие в борьбе с белыми бандами на Урале.

Далее — военная служба в Ленинграде, на охране Смольного, и учеба. Учеба любимому делу — искусству. Она началась еще в то время, когда Я. Д. Егоров был командиром РККА, а затем, после демобилизации, в Ленинградской Академии художеств и в Московском полиграфическом институте.

Так его давние и упорные склонности к книжной графике получили прочную основу и базу для быстрого развития.

Вся дальнейшая жизнь и деятельность Я. Д. Егорова протекала по двум руслам, тесно связанным друг с другом. Как художественный редактор — режиссер и организатор книги — он выпускал много отличных изданий в ГИХЛе и Гослитиздате, как художник-творец он создавал много прекрасных переплетов, обложек, титульных листов, которые вошли в золотой фонд советского оформительского искусства.

Обе стороны творческой деятельности, дополняя друг друга, воспитали в Я. Д. Егорове неоценимое качество: умение создавать цельный ансамбль книжного оформления, начиная от переплета и кончая последней страницей.

В лучших его работах, таких, как оформление дантовского «Ада» (1940), эти качества проявились со всей полнотой и яркостью. Книга гениального итальянца, величавая и бурная одновременно, сложная и в то же время ясная, приобрела в оформлении Егорова современное звучание. Ее ритмическая организация, как бы вытекая из всего строя поэмы, стилевое единство ансамбля построены на глубоком знании и понимании эпохи и национальных особенностей итальянского искусства.

Для Я. Д. Егорова, художника сложного, порой противоречивого и непоследовательного, пожалуй, наиболее характерной чертой была эмоциональность, свойственная всей его натуре. Это качество, глубоко субъективное (в лучшем смысле слова), наложило отпечаток яркой индивидуальности не только на отдельные произведения, но и на весь стиль его работы.



Я. Д. ЕГОРОВ. Переплет. ГИХЛ, 1938

Тонко чувствуя литературу, воспринимая ее очень цельно, с точки зрения содержания и формы, он с изумительным упорством работал над воплощением своих творческих замыслов. Некоторые из них он вынашивал годами, кропотливо переделывая уже по существу оконченные вещи. Много работая над оформлением классической литературы («Слово о полку Игореве», «Витязь в тигровой шкуре», «Тиль Уленшпигель», «Четверостишия» О. Хайяма, русская классика и многие другие), Егоров ставил перед собой сложнейшую задачу выражения «духа времени», к которому относится книга, языком современности. Для этого ему пришлось многое изучать, продумывать, искать. Его творческая работа, проделанная в связи с этим

ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ
БОЖЕСТВЕННАЯ
КОМЕДИЯ



ИЛЛЮСТРАЦИИ
ГЮСТАВА ДОРЭ

Перевод М. Лозинского
Вступительная статья А. К. Дживелегова
Комментарии А. И. Белецкого

МОСКВА
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
"ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ЛИТЕРАТУРА"
1940

Я. Д. ЕГОРОВ. Титульный лист

в области шрифта, орнамента и эмблематики, в высшей степени поучительна и интересна.

Умение придать шрифту свое «лицо» проявляется во многих работах Я. Д. Егорова. В этом отношении особенно характерны титульные листы, начальные страницы, авантитулы и т. п., в которых художник показал себя блестящим мастером шрифтовых композиций. Достаточно посмотреть на титульные листы уже упомянутых здесь книг («Ад» Данте и «Петр I» А. Толстого), чтобы почувствовать безукоризненный вкус художника. Тактично используя характерные национальные черты шрифта, сохраняя его исторически сложившийся стиль, Я. Д. Егоров вместе с тем подчиняет его общему пластическому замыслу, делает более удобочитаемым и современным. Подавляющее большинство работ Я. Д. Егорова очень декоративны, введенная в них вторая краска, образующая как бы цветовой рельеф, работает очень активно, не нарушая, однако, общей стройности. В этом отношении интересны титульные листы к «Дворянскому гнезду» и «Отцам и детям» И. С. Тургенева, авантитул к книге Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». С исключительным артистизмом Я. Д. Егорову удавалось соединять в своих композициях шрифт с орнаментом, эмблемами и рисунками, некоторые из них были выполнены другими художниками-иллюстраторами. Однако такое содружество нисколько не нарушало цельности книги.

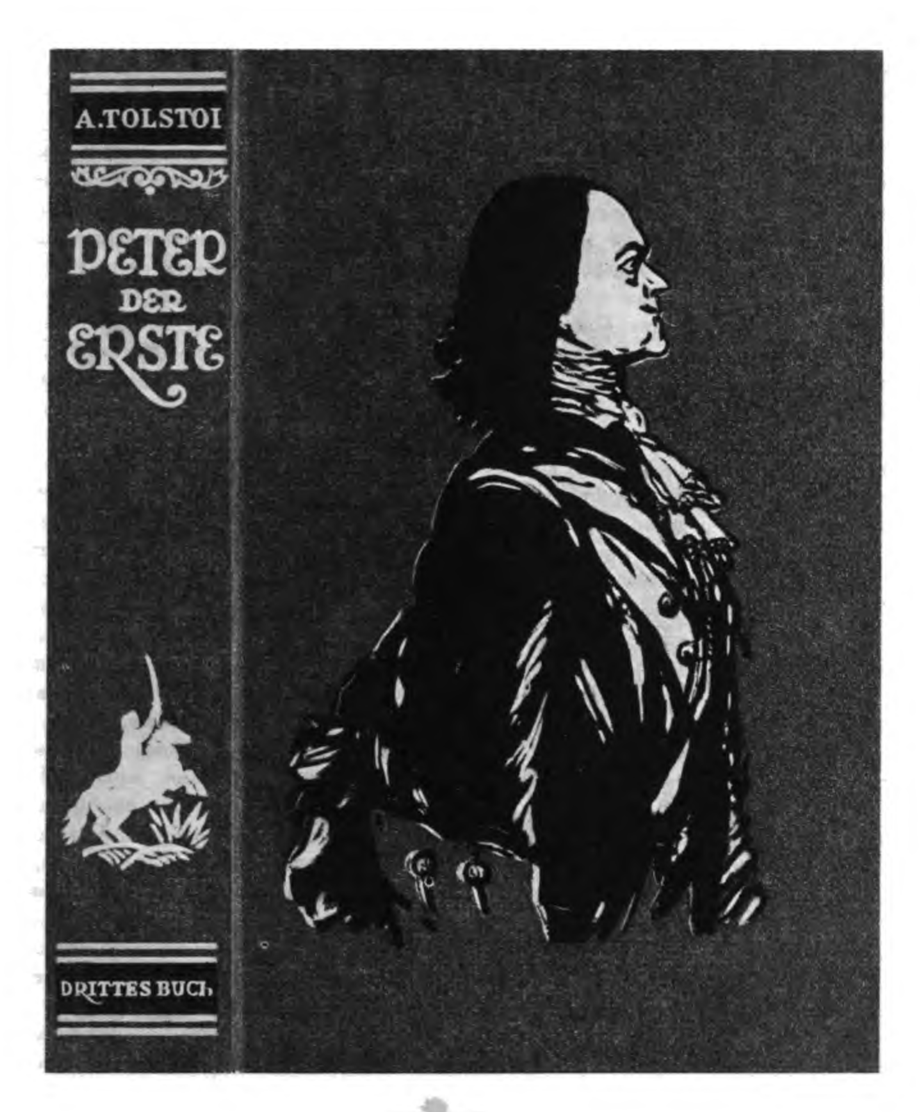
Широкий диапазон художника отнюдь не ограничивался художественной литературой. Егоров много сделал и в научной книге, и в книге по искусству и архитектуре, и в книге по литературоведению, и во многих других видах литературы.

Характерной чертой метода работы Я. Д. Егорова было то, что, создав оригинал, найдя нужный образ, он не успокаивался на этом. Для мастера наступала следующая, не менее важная стадия работы: эксперименты по воплощению оригинала в материале.

Долго и кропотливо подбирает художник ткани и краски, изменяет порядок тиснения, поправляет штампы или клише, для того чтобы извлечь максимум художественного эффекта из полиграфических материалов, добиться эталонного образца переплета или обложки, которые бы могли в многотысячных тиражных экземплярах донести до читателя без всяких изъянов весь творческий замысел художника. Так создавалось большинство лучших работ Егорова.



Я. Д. ЕГОРОВ. Шмуцтитул.
Гослитиздат, 1941



Я. Д. ЕГОРОВ. Переплет.
Изд-во литературы на иностранных языках, 1949

И нет ничего удивительного, что в области его новаторских исканий включались эксперименты по испытанию новых переплетных материалов, красок, способов тиснения. Я. Д. Егоров провел интересные опыты по использованию пластмасс для переплета, путем спрессовывания их с бумагой. Для одного из изданий «Слова о полку Игореве» он применил кальку, наклеенную на сторонку переплета № 4. Получилась весьма удачная имитация под пергамент.

Посмертная выставка работ Якова Дмитриевича Егорова, одного из лучших художников книги, активно искавших новых путей в оформлении советской книги, — явление интересное и полезное. Она говорит о том, что творческое наследство этого крупнейшего мастера должно быть тщательно изучено и использовано в работе художников следующих поколений.

В. Ляхов

Г. М. РИФТИН

Тонкий и взыскательный мастер искусства книги, Григорий Миронович Рифтин свое художественное образование получил сначала в училище Ф. И. Рерберга, затем, в 1923—1924 годах, в мастерских И. И. Машкова и В. Н. Яковлева. Около года провел он в Италии, обучаясь в Миланской Академии художеств. Эти разнообразные импульсы, каждый по-своему, воздействовали на формирование его художественного мировоззрения. Неизгладимое впечатление произвело на него искусство итальянского Возрождения.

Живопись не стала главным делом Г. М. Рифтина, хотя он и страстно любил ее, но поэтичность общего замысла, строгость и благородство вкуса — эти особенности пейзажной живописи Рифтина — посвоему характеризуют и его книжную графику.

Работу в московских издательствах он начинает еще в 1926 году. В 30-х годах он обращает на себя внимание талантливым оформлением изданий Партиздата, альбомов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

В послевоенные годы окончательно находит себя Г. М. Рифтин как художник книги — он вырабатывает свой собственный графический язык. Множатся типы книжных изданий, оформляемых Г. М. Рифтиным; наряду с произведениями художественной и политической литературы много работает он над оформлением научной книги (в издательствах Академии наук, Иностранной литературы, Сельхозгизе).

Художественный такт, лаконизм и экономность графических средств, тонкое понимание специфики искусства книги — отличительные черты всех работ Рифтина. «Хочется ясного, простого, скупого», «маячит что-то свежее, резкое, ясное, скупое» — с подобного рода высказываниями мы постоянно встречаемся в его письмах. Он прекрасно понимал, что изящество и даже нарядность книги ничего общего не имеет с нарочитой пышностью «подарочных» изданий. Вместе с лучшими мастерами книги борется он за чистоту стиля советской книжной графики — против орнаментальных излишеств, безвкусной эклектики, против механического перенесения метода станковой иллюстрации в оформление плоскости книжного листа.

Книга для него — это целостный художественный организм, и он умеет связать все ее элементы — от шрифта и декора до формата и цвета переплета — в стройном стилевом единстве. Укажем хотя бы на книгу «Из истории русского коннозаводства» В. О. Витта (Сельхозгиз, 1952), где и орнамент, напоминающий кованый ажур чугунной решетки, и силуэт клодтовской конной статуи на переплете, и строгая красота шрифта на титульном листе, и шмуцтитул с изображением конного завода постройки Жилярди — все дышит мощным и чистым пафосом русского классицизма. Так же органично построены книги «Роман об Александре» Е. Э. Бертельса (издательство АН СССР, 1948), «Адмирал Ушаков» Г. Шторма (Воениздат, 1949), «Избранное» Го Мо-жо (Гослитиздат, 1953) и многие другие.

Г. М. Рифтин владеет чрезвычайно важным для художника даром точных композиционных решений. Его композиции убедительны и ритмичны; они выделяют имя автора, заглавие, виньетку с максимальной логичностью и в то же время строят лист как музыкальное целое, в котором есть свои «форте» и «пиано», свои паузы и пр.

Чрезвычайно велики заслуги Рифтина в области шрифта. Внимательно присматриваясь к опыту И. Рерберга, Б. Титова, Д. Бажанова, он стремится к прозрачной ясности «реалистического», по его собственному определению, шрифта. Но его шрифт не только чист и красив, он обладает и тонкой смысловой выразительностью. Разнообразя начертания слов, художник как бы интонирует графическими средствами, наподобие того, как чтец живой интонацией подчеркивает нужный ему смысл. Г. М. Рифтин достигает этого то вариациями шрифтового рисунка, то чередованием цвета, то остроумным композиционным размещением текста. Так, в книге К. Шевалле заглавие «Теория групп Ли» (ИЛ, 1947), скомпанованное слово за словом, треугольником, четко акцентирует каждое слово и своеобразно перекликается со строгим изяществом математической формулы. Название книги «Молодежь страны Советов» («Молодая гвардия», 1947) тоже дано по вертикали, но во всю длину листа, и каждое слово заключено в полукружие венка. Тем самым создается другое, торжественное и праздничное звучание в соответствии с юбилейным характером издания.

С глубокой проникновенностью умеет Рифтин воссоздать национальный колорит в шрифте и во всем оформлении книги. Мы явственно ощущаем рисунок старорусского устава в книге П. Черных «Язык уложения 1649 года» или греческой азбуки в «Основных проблемах византийской истории» Ш. Диля

(ИЛ, 1947), или китайской иероглифики в превосходно оформленных книгах Лу Синя «Собрание сочинений» (Гослитиздат, 1954—1956) и Мао Дуня «Избранное» (Гослитиздат, 1955). Но при этом художник не позволяет себе никакой стилизованной вязи, никакой узорчатости, бьющей на эффект и затрудняющей чтение: буквы сохраняют современное русское начертание и одновременно незаметно впитывают в себя соответствующий национальный стилистический акцент.

Не стилизация, прямая и навязчивая, не эстетское реставраторство, а свободное, творческое конструирование орнаментальных и изобразительных мотивов в духе той эпохи, той национальной культуры, с которой связана книга, — таков принцип Г. М. Рифтина. Так орнаментальная полоска на корешке книги византиниста Ш. Диля воспринимается как легкий намек на византийские мозаики и эмали. Так, выразительный ритм угловатых и одновременно сочных и текучих черных линий на золотом фоне корешка книги Мао Дуня не повторяет, но как бы воссоздает художественный строй китайской каллиграфии.

Главная цель художника, которой он добивается ценой мучительных подчас поисков, взыскательно бракуя один вариант за другим, — это раскрыть образ книги, ее идейное и эмоциональное звучание. Оформление книги никогда не бывает у него случайным нарядом, безразличным к стилю, теме и содержанию произведения. Но в то же время он отвергает наиболее легкий и принципиально ложный путь раскрытия идеи книги с помощью иллюстративного тематического изображения на обложке. Он стремится к тому, чтобы насытить целеустремленным содержанием подчас вовсе не «изобразительные» и условные средства книжной графики.

Книжка М. Пришвина «Кладовая солнца» (1953) решена следующим образом: на светлом поле переплетной крышки, отдаленно напоминающем бересту молодой березки, художник помещает алый кружок, наивно, «по-детски», нарисованного солнца в золотом сиянии. На корешке — легкий узор зеленых и золотых листьев. И этого оказывается достаточным, чтобы непосредственно ощутить светлую и радостную, характерно «пришвинскую» атмосферу повести. Если по контрасту мы обратимся к роману Айры Уолферта «Банда Теккера» (ИЛ, 1948), то увидим, как мутно-серая обложка и надпись со значком доллара, трактованная в духе ярлыка коммерческой фирмы, вызывает

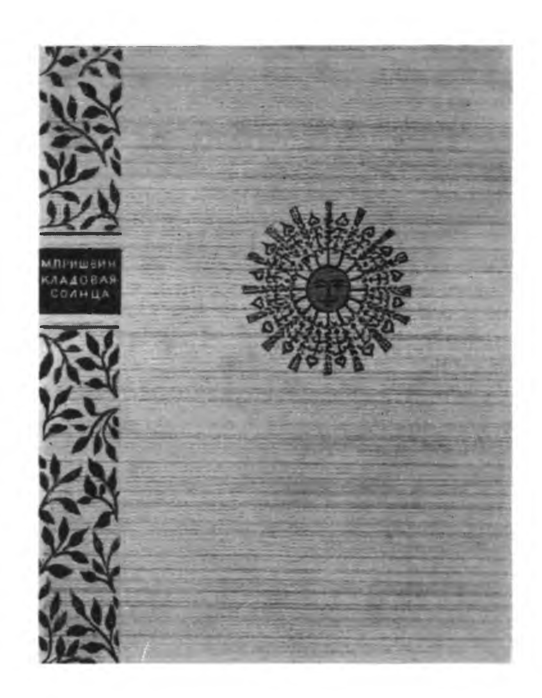


Г. М. РИФТИН. Титульный лист



Г. М. РИФТИН. Переплет. ИЛ, 1948





Г. М. РИФТИН. Эскиз переплета, 1953

совсем иные эмоциональные представления в соответствии с тем миром гангстерского бизнеса, о котором повествует автор.

Одним из важнейших средств обозначить общий характер книги является украшение, виньетка на переплете или титульном листе. И Рифтин виртуозко превращает это украшение в своего рода «орнаментальную метафору», одновременно и декорирующую книгу и становящуюся ее «лозунгом», если воспользоваться выражением В. А. Фаворского.

Будь то пылающий, неугасимый факел, пересекающий заголовок книги «Письма расстрелянных французских коммунистов» (ИЛ, 1949), или два сплетенных друг с другом золотых кольца, в которые заключено название романа А. Мандзони «Обрученные» (Гослитиздат, 1955), или интересно задуманный натюрморт из кувшина, яблоневой ветки и колосьев на фоне летящих птиц и силуэта кремлевской башни в сборнике стихов Н. Рыленкова «Дыхание» (Гослитиздат, 1938) — во всех этих и многих других случаях от орнаментального украшения протянуты тонкие, но ощутимые нити к образному строю данной книжки.

Особенно велики заслуги Рифтина в оформлении научной литературы. Сочетать строгость, приличествующую академическому стилю издания, с красотой книги как произведения искусства, суметь образно охарактеризовать исследовательский текст, который по природе своей чуждается всякой образности, — это задача, посильная только зрелому и вдумчивому мастеру, способному на предельное самоограничение, умеющему в малом сказать многое. Рисунка золотой античной монеты, врезанного в переплет труда Бертельса или даже трех простых почти типографских звездочек на синем поле переплета книги «Физика звездных атмосфер» А. Унзольда (ИЛ, 1948) оказывалось достаточно, чтобы и охарактеризовать и украсить книгу.

Рифтин прошел в своем творческом развитии немалый путь. Он освободился от некоторой сухости и робости своих ранних работ, от излишней склонности к традиционным орнаментальным украшениям русского ампира.

Его искусство возмужало и развернулось. Не изменяя принципу лапидарного и экономного графического стиля, оно обрело подлинную оригинальность и сочность декоративных решений. Простыми и смело найденными деталями он умел сообщить нарядность даже сугубо прозаическим книгам, вроде «Бактериальной клетки» Рене Ж. Дюбо (ИЛ, 1948), «Селекции вишни, сливы и абрикоса» А. Веньяминова (Сельхозгиз, 1953), «Первой хлопководческой бригады» В. Лермонтова (Сельхозгиз, 1952) и т. п. А в художественных изданиях, как, например, в «Литовских сказках» (Детгиз, 1952) или «Избранное» Го Мо-жо (Гослитиздат, 1953) этот декоративный дар художника звучал уже во весь голос.

Книжная графика Г. М. Рифтина, привлекающая своей изящной простотой и одновременно глубокой содержательностью, представляет собой яркую страницу в истории советской книги.

Ел. Тагер



Г. М. РИФТИН. Переплет. ИЛ, 1947

ГЮНТЕР РЕЙНДОРФ

Персональная выставка Гюнтера Рейндорфа, которая состоялась в Таллине в июне 1956 года, не была, да и не могла быть полной. Тем не менее индивидуальность художника, воплощенная в совокупности его произведений, обрисовалась достаточно рельефно. В частности, вполне понятны стали связи между общими его устремлениями и книжной графикой, образующей обособленный и своеобразный эпизод творческой биографии.

Если не считать серии иллюстраций к Джеку Лондону («Белый клык», 1941), можно сказать, что Г. Рейндорф посвятил книге лишь первое послевоенное пятилетие. К этому времени относятся его многочисленные работы в области оформления книги. Тогда же были созданы главные циклы иллюстраций — к «Сказкам» А. С. Пушкина и «Эстонским народным сказкам» Фр. Р. Крейцвальда. Циклы были начаты вскоре после окончания Великой Отечественной войны и завершены на рубеже 40-х и 50-х годов.

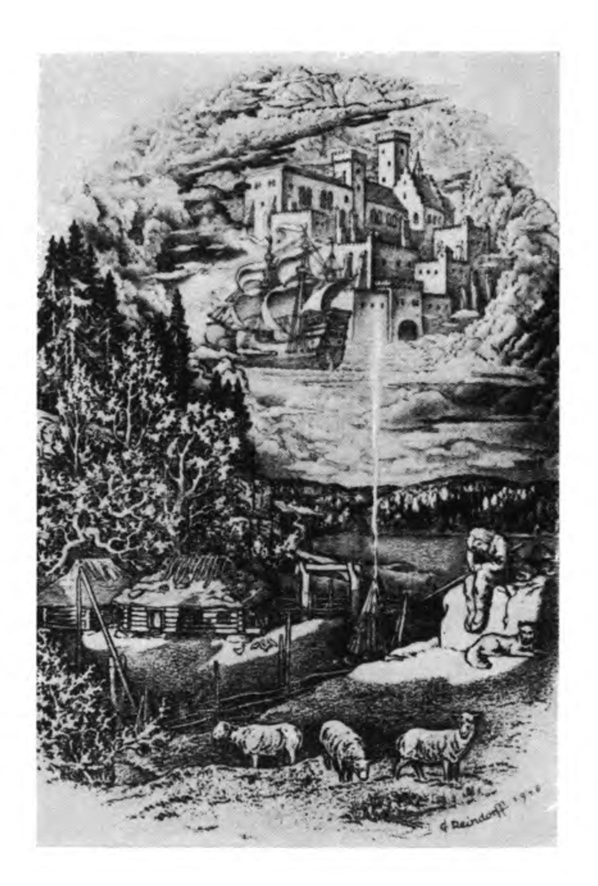
Обращение Рейндорфа к оформлению книги вполне органично и легко объяснимо. В 20-е и 30-е годы он уделял много внимания прикладной графике. Будучи создателем и руководителем отделения графики Таллинского художественно-промышленного училища, Рейндорф разработал программы по промышленной, прикладной и книжной графике, по шрифтам и орнаменту. Особое значение имела его работа в области эстонской национальной орнаментики. Тогда же он создал целую серию уникальных почетных адресов, грамот, множество эскизов для изделий из кожи и т. п. Оформление книги естественно включалось в круг постоянных творческих интересов художника.

Сложнее обстоит дело с иллюстрацией. Станковая графика Рейндорфа целиком посвящена пейзажу. В его рисунках и гравюрах человеческая фигура не встречается даже в качестве стаффажа. В иллюстрациях художник едва ли не впервые рисует человека.

Есть еще одно примечательное обстоятельство. Широко известные нынешние пейзажные рисунки Рейндорфа поражают своей поистине скрупулезной отделанностью. Речь идет не о процессе работы: художник рисует быстро и свободно, виртуозно пользуясь карандашом. Речь идет о результате — любой природный мотив, от большого до самого скромного, воспроизводится с исключительной точностью и строгим уважением к деталям. Есть нечто от научного подхода в той сосредоточенности, с какой Рейндорф штудирует в отдельном рисунке пень, дерево, цветок или группу камней. Большие панорамные листы его строятся, как сумма частностей, где целое рождается не столько в результате обобщения форм, сколько в результате сложного соподчинения множества элементов. Настроение листа всегда извлечено из самого пейзажного мотива.



Г. РЕЙНДОРФ. А. Пушкин. «Сказка о царе Салтане», Госиздат Эстонской ССР, 1949. Иллюстрация, 1947



Г. РЕЙНДОРФ. Фр. Крейцвальд. «Старинные эстонские народные сказки», Госиздат Эстонской ССР, 1951. Фронтиспис, 1948

Может показаться неожиданным, что художник, чье искусство проникнуто пафосом натуры, выбрал для иллюстрирования именно сказки. Более того, если в «Сказках» А. С. Пушкина Рейндорф уделил внимание реальным и бытовым эпизодам, то в «Эстонских народных сказках» его заинтересовала преимущественно фантастика. Следует заметить, что в собранных Крейцвальдом созданиях народного гения щедро рассыпаны сцены быта, встречаются элементы острой социальной сатиры. Однако для Рейндорфа это прежде всего — волшебные сказки. Бытовые моменты проходят лишь в концовках — страничными иллюстрациями выделена фантастическая линия повествования.

Изображая невозможные события и сказочные существа, Рейндорф не изменил своей манере рисунка. Огромный король змей («Земляничка») или черт, пробующий дотянуться до неба («Громовая волынка»), «воспроизведены» с наивозможной достоверностью. Подробная лепка объема и осязаемость фактуры сообщают им некую видимость реальности. В этом сплетении конкретного и фантастического — секрет своеобразия иллюстраций к «Сказкам» Крейцвальда.

Еще одна их особенность, обусловленная индивидуальными склонностями художника, — широкое использование пейзажа. Великолепный и тонкий знаток природы, Рейндорф многообразно и гибко включает пейзаж в свой рассказ. Холмистые дали, равнины, поросшие лесом и прорезанные озерами, отшлифованные ледниками валуны — это верный собирательный портрет страны, где происходит действие. Думается, пейзажный фон является в этом цикле главным носителем национального начала. Он же сообщает каждому листу определенную эмоциональную окраску. Большие панорамные картины придают событиям былинный размах. В рисунке к «Громовой волынке» природа словно застыла в очарованном созерцании чуда. В иллюстрации к «Легконогой принцессе» она вторит своим волнением диковинной битве между Ветродуем и королевским войском.

Несколько иначе исполнены иллюстрации к «Сказкам» Пушкина. В них меньше чудесного, фантастического. Здесь Рейндорф хотел прежде всего ввести читателя в атмосферу русской сказки. Отлично зная русскую орнаментику, костюм, архитектуру и утварь, художник свободно черпает из этой сокровищницы. Специфические особенности отдельных сказок, правда, не получили в иллюстрациях достаточного отражения. Лучше других удалась «Сказка о царе Салтане», где приемы Рейндорфа более всего отвечают духу произведения. Но сатирический подтекст «Золотого петушка» так и остался непрочитанным. Далеко не полностью попал в иллюстрации и озорной юмор «Сказки о попе и о работнике его Балде».

Иллюстрации Рейндорфа открывают такую сторону дарования художника, которая, быть может, менее известна, но воплощена в его творчестве достаточно полно. Среди пейзажных работ 20—40-х годов, представленных на персональной выставке, можно без труда найти целую серию опытов романтического истолкования эстонской природы. Далеко не все произведения того времени сохранились, но среди уцелевших есть такие листы, как «Остров Тютарсаар» (пастель, 1926),





Г. РЕЙНДОРФ. Фр. Крейцвальд. «Старинные эстонские народные сказки», Госиздат Эстонской ССР, 1951. Иллюстрации, 1945

«Вечер на острове Вормси» (меццотинто, 1943) или «Вечер на побережье Харью» (графит, 1947). В них пейзажные мотивы преображены фантазией художника и превратились в некие сказочные картины. Соотношение света и тени, необычность силуэтов, обусловленная неожиданной точкой зрения, цветовые или тональные отношения вводят зрителя в легендарный мир. Нетрудно вообразить, что именно здесь, в этом своего рода эстонском «лукоморье», совершали подвиги герои народных сказаний. Циклы иллюстраций Рейндорфа продолжают романтическую линию в его творчестве.

Мечтатель и сказочник сообщает вымыслу пластическую явственность. Знаток родной природы показывает ту многозначительную связь, которая соединяет творения фантазии народа с обликом его страны.

Б. Бернштейн

М. И. ПИКОВ



Михаил Иванович Пиков давно уже занял почетное место в ряду лучших советских мастеров деревянной гравюры. Его творчество — прекрасный пример самозабвенного и бескорыстного служения любимому искусству. Когда после трех десятков лет его труда, все более углубленного и сосредоточенного, все более многообразного и сложного, была в первый раз в сентябре 1956 года устроена выставка его работ, то стало ясно для всех любящих советскую графику, какой удивительной цельностью и какой высокой серьезностью отличается этот молчаливый и непомерно скромный художник. М. И. Пиков так привык никуда не показываться (если не считать концертов классической музыки в консерватории!), так привык к отшельнической жизни, сидению у себя дома и полному погружению в работу, что ему, вероятно, показались странны слова единодушного восхищения и признания, какими была встречена его выставка.

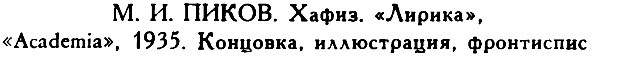


В этом спокойном и мерном творческом пути была, однако, сложная динамика развития, длинный ряд непрестанных исканий и находок, медлительное собирание сил и уверенный, яркий расцвет всех лучших качеств художника. Условно можно разбить художественную биографию М. И. Пикова на два основных этапа: тридцатые годы — время становления художника, и последние двадцать лет — время, когда его искусство приобрело все черты зрелого мастерства, основанного на ясном и цельном отношении к жизни и к задачам творческой работы.

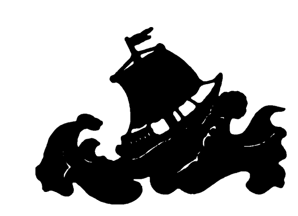
М. И. Пиков был учеником В. А. Фаворского во Вхутеине и обязан ему очень многим, в течение всей своей жизни руководствуясь принципами, усвоенными от учителя. Но наибольшей близости к Фаворскому Пиков достиг в свои зрелые годы, когда отошел от внешнего следования манере Фаворского, но зато глубоко понял руководящие идеи его искусства.

Если в самых ранних книжных гравюрах М. И. Пикова (к «Страшной мести» Гоголя или к «Труженикам моря» Гюго) приемы Фаворского тех лет повторялись еще чисто механически и, по существу, только лишь в декоративном преломлении, то уже в первой по-настоящему значительной работе М. И. Пикова — гравюре «М. И. Бабанова в роли Полиньки» (в «Доходном месте» Островского в постановке В. Э. Мейерхольда) — ярко выступают глубоко оригинальные черты его искусства. В этой гравюре не только есть глубокая правдивость и строгое, продуманное обобщение, верно воспринятые от Фаворского, но есть и свойственное М. И. Пикову лирическое изящество, соединенное с простодушной романтической мечтательностью, живой и ясной. Именно эти черты нашли свое выражение в двух лучших работах М. И. Пикова середины тридцатых годов — поэтических и тонких гравюрах и «Лирике Древней Эллады» и к «Лирике» Хафиза. Эти две маленькие книжки наполнены до краев необычайно изящными, чаще всего миниатюрными гравюрами, построенными на чеканно чистом силуэте, на использовании причудливой и подчеркнуто контрастной игры черного и белого, очень интенсивной и, в большей или меньшей мере, сознательно орнаментальной. Но если в этих книгах и было еще преобладание чисто декоративных качеств над образно-смысловыми, все же здесь уже очень ясно сказалась и другая особенность художественного дара М. И. Пикова: умение тонко понимать и очень ясно выражать дух и стиль времени, — в противоположность той поверхностной и рассудочной стилизации, которая была распространена среди граверов-иллюстраторов в тридцатых годах. М. И. Пиков верно улавливал в самом ритме и композиции своих маленьких ксилографий поэтический строй лирики далеких эпох, одинаково хорошо постигая прелесть и своеобразие как Древней Греции, так и средневекового Востока и мастерски раскрывая их живое, лирическое, глубоко гуманистическое содержание.

В конце тридцатых годов, незадолго до Великой Отечественной войны, эти качества и особенности искусства М. И. Пикова были подвергнуты очень серьезному и трудному испытанию. Он взялся делать вместе с А. Д. Гончаровым и Никитой Фаворским черные и цветные гравюры на дереве к древнеармянскому эпосу «Давид Сасунский». Все три



М. И. ПИКОВ. Хафиз. «Лирика», «Academia», 1935. Концовка, иллюстрация, фронтиспис



художника подошли по-своему к этой сложной работе, и М. И. Пиков с честью выдержал все трудности, связанные с такой задачей (как, впрочем, и оба его товарища), сумев передать возвышенный героический дух древнего эпоса, его напряженную романтику и народность его поэтических образов. То, что в гравюрах к Хафизу и древнегреческой лирике было замкнуто сферой изысканного лиризма и декоративного изящества, — здесь развернулось в величественном монументальном строе больших гравюр, немного тяжелых по своему глубокому черному цвету, но полных суровой драматической силы и сумрачной экспрессии. М. И. Пикову очень помогла предшествовавшая этим гравюрам работа над фреской (совместно с В. А. Фаворским), так же как и поездка в Армению, давшая ему не только археологически достоверный материал для костюмов или доспехов, но и ощущение удивительной величественности ее горных просторов. В основу его всесторонне продуманных иллюстраций легли наблюдения и впечатления живой жизни.

Гравюры к «Давиду Сасунскому» были тем рубежом, за которым кончалась пора собирания сил и выяснения душевных склонностей. Все, что делал потом М. И. Пиков, было и развитием его находок и достижений тридцатых годов и в то же время словно цветением заботливо и тщательно возделанного сада, где художник мог снимать все новые урожаи плодов. М. И. Пиков сознательно и строго ограничил круг своих литературных интересов, редко (и без особенно ярких успехов) выходя за его пределы. Считанное число советских графиков могло бы без страха и сомнений взяться за те задачи, за которые взялся теперь художник. Одни за другими последовали серии гравюр к античным и восточным писателям, к Шекспиру и Пушкину, и художник наполнил живым поэтическим дыханием зрительные переложения образов Гомера и Эсхила, Софокла и Данте, Бо Цзюй-и и Ду Фу, Фирдоуси и Низами, находя в медлительной, иногда на многие годы растянувшейся работе высокую степень духовного наслаждения неиссякающим источником старой поэзии — не только для себя, но и для всех читателей и зрителей иллюстрированных и оформленных им книг. (Между этими двумя составными частями искусства книги у него не было никогда каких-либо несогласий — в этом он оставался неизменно верным учеником Фаворского.)



М. И. ПИКОВ. Обложка

Работа над столь сложными литературными текстами вовсе не всегда шла легко и гладко. М. И. Пикову пришлось дважды обращаться к «Антонию и Клеопатре» Шекспира, трижды к «Прикованному Прометею» Эсхила. Но это не было самоповторением, а лишь новым, все более подготовленным военным наступлением на неприступные крепости после испытанных поражений или не слишком лестных побед. Что бесспорно стоило предпринимать эти упорные новые усилия — наглядно видно при сравнении первых и последних решений, предложенных художником: гравюра к «Антонию и Клеопатре» 1952 года или обложка к «Прикованному Прометею» 1956 года с их серебристым тональным строем (изгнавшим прежнюю черноту), с их подлинно трагической патетикой принадлежат к числу лучших советских гравюр последнего времени. Поистине ювелирной тонкостью и тончайшим ритмическим строем отличаются гравюры к «Илиаде»


М. И. ПИКОВ. Фронтиспис к разделу «Эпиграммы» книги «Лирика Древней Эллады», «Academia», 1935

Гомера (1949) и особенно к «Божественной комедии» Данте, исполненные в 1959 году. Гравюр к Данте еще не было на персональной выставке художника 1956 года, но бесспорно это самое значительное из его созданий.

Во всех этих гравюрах М. И. Пиков выступает не только как художник, но, по существу, и как ученый, проводящий обширную чисто исследовательскую работу, прежде чем перейти к художественному обобщению продуманного и найденного. Знания об эпохе тесно сплетаются у него с поисками героических человеческих характеров — его высшей удачей в этой области можно считать упоминавшуюся последнюю по времени гравюру к эсхиловскому «Прометею», достойную занять место рядом с классическими воплощениями образа Титана-богоборца в старом искусстве.

Среди гравюр М. И. Пикова есть одна с удивительной судьбой, не часто выпадающей на долю художественных произведений, и уж особенно произведений книжной графики. Во время войны, в 1943 году, он нарезал для однотомника избранных пьес Бернарда Шоу портрет великого английского драматурга. Поэт Константин Симонов, познакомившийся с Шоу в Англии, послал ему этот однотомник. Шоу захотел напечатать портрет работы Пикова в своей новой книге «Шестнадцать очерков о себе», и издательство получило от художника оттиск гравюры, а затем и самую доску, чтобы лучше отпечатать портрет. Когда издательство спросило, чем компенсировать его любезность, М. И. Пиков выразил лишь желание, чтобы под портретом было указано его имя и чтобы ему прислали экземпляр книги, когда она будет готова. Он получил эту книгу (Sixteen Self Sketches by Bernard Shaw. London, 1949), и под портретом было указано его имя. Но в книге оказалось и нечто гораздо большее: благодарная надпись Бернарда Шоу и, сверх того, его стихи к своему портрету, написанные и напечатанные в подражание и в то же время в ответ на стихи Бен Джонсона к портрету Шекспира в знаменитом издании 1623 года. Эти полушутливые, полусерьезные стихи заключали высокую оценку искусства советского мастера. Надпись, сделанная Бернардом Шоу, гласит: *«М. Пикову, который сделал для меня гораздо лучшее, чем Друсхаут сделал для Шекспира. Дж. Бернард Шоу. Эйот Сент Лоренс 4 марта 1949».*

На противопоставлении плохой гравюры Друсхаута и хорошей гравюры М. И. Пикова построено и стихотворение Шоу, по форме точно повторяющее стихи Бен Джонсона. Примерный, более или менее точный перевод может звучать так:

Портрет Шекспира, [как] Моррис счел,
Бен Джонсона в безумство ввел;
В своем уме кто б мог принять
То, в чем и жизни не видать,
За лик чудесного певца,
Безмерно большего, чем я?

Вот мой портрет на полку Вам.
Ко мне он ближе, чем я сам.
С натурой Пиков не сверял
(Признаться, он меня не знал),
Но передал то, чем живет
Бессмертье краткое мое.

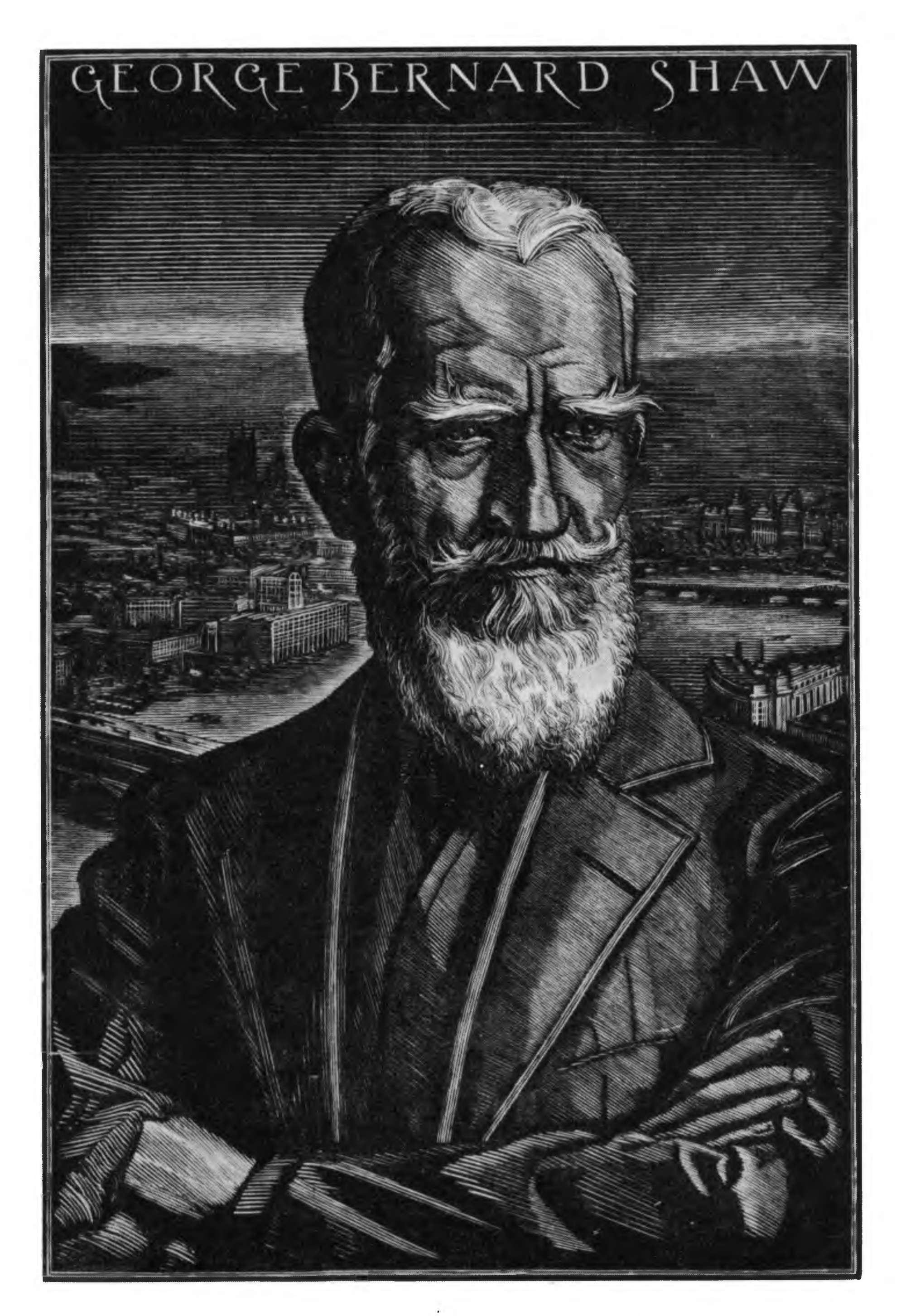
Великий писатель верно определил самое существо реалистического метода М. И. Пикова и вместе с ним советской графики — стремление к раскрытию самого основного и главного в душевном и интеллектуальном мире человека. Шоу так и говорил, что ему не часто приходилось получать такое глубокое внимание к основному смыслу его творчества. В этой оценке заключена не только лестная похвала, но и самое весомое, — какое только может быть, — признание значительности и силы искусства М. И. Пикова.

А. Чегодаев

РАЙ



М. И. ПИКОВ. Данте. «Божественная комедия»
Шмуцтитул, Гослитиздат, 1961



М. И. ПИКОВ. Б. Шоу. «Избранное»,
Гослитиздат, 1943. Фронтиспис

В. А. ФАВОРСКИЙ

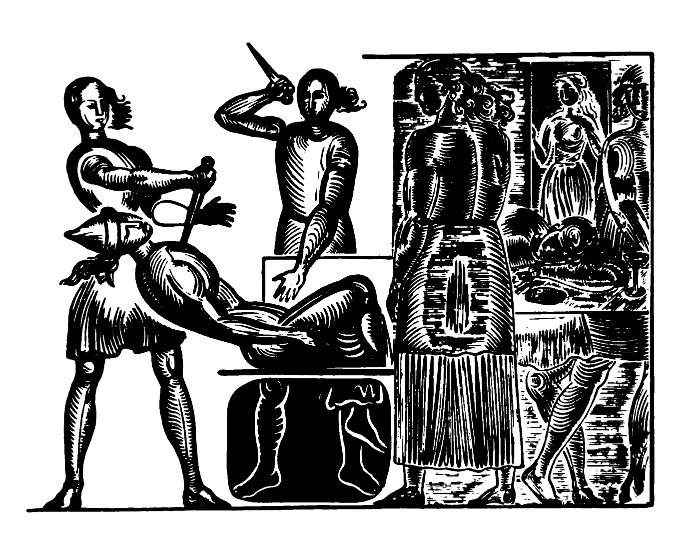
Что значит быть иллюстратором художественной литературы? Нуждается ли произведение большого писателя в истолковании, обогащении или сопровождении пластическим искусством, а посредственную книгу стоит ли вообще иллюстрировать? Если воспользоваться знаменитыми словами В. А. Жуковского о переводчике, — кем должен быть иллюстратор по отношению к писателю, — «рабом», «соперником» или же помощником и своего рода — соавтором?

Все эти, казалось бы, чисто эстетические проблемы сразу же встают перед нами, как только мы непосредственно соприкасаемся с любой иллюстративной серией любого художника. И как часто нам с грустью приходится признавать, что и автор талантлив и рисунки или гравюры — хороши, но в книге им не место, так как они вовсе не нужны *читателю.*

Творчество В. А. Фаворского является высочайшим образцом не только искусства графики в целом, но как раз, и в особенности, — искусства книжной иллюстрации. И дело, разумеется, не только в том, что В. А. Фаворский — лучший «книжник» среди наших художников, что нынешнее понимание книги как целостного, единого организма (вошедшее ныне в творческое сознание всех советских иллюстраторов), сотворено — единолично и мужественно — Фаворским.

Работы Фаворского учат, чем должна быть иллюстрация в книге, что должен иллюстрировать художник, каковы взаимоотношения иллюстрации и литературного текста.

Книжная графика В. А. Фаворского была представлена на выставке произведений А. Н. Кардашева, В. А. Фаворского, И. Г. Фрих-Хара, Н. М. Чернышева, состоявшейся в сентябре—октябре 1956 г. в Москве.



В каждом художественном произведении как бы сосуществуют несколько линий или планов, которые, часто с большим трудом, но все же можно проследить, выделить в общей ткани повествования. Самое внешнее — это сюжет, вернее — фабула, то есть цепь эпизодов действия; далее — образы героев, индивидуальность и значительность их психологии и характера; лирический фон, часто воплощенный в пейзаже; образ автора, его волевое отношение к героям, живущим и действующим в книге не по его желанию, а по обусловленным, но не всегда заранее известным ему самому жизненным законам, и т. д. Каждая из этих линий может служить основой для иллюстрирования, и большинство иллюстраторов удовлетворяются одной-двумя из них, отказываясь тем самым от передачи той *жизненной полноты*, которая характеризует всякое подлинно художественное произведение литературы.

Но каждое литературное произведение обладает еще одним качеством, несравненно важным — особым, неповторимым *стилем*, и все вышеназванное суть лишь своего рода слагаемые этого первостепенного свойства. В широком смысле стиль можно определить как мироощущение данного произведения литературы, его место в сложнейшей системе жизненной реальности, куда входит все — идеи и отношения, время и пространство, люди и предметы.

И как раз передача в иллюстрациях стиля, мироощущения книги — задача не только наиболее сложная, но и наиболее, а может быть — единственно важная, так как мироощущение самого писателя и определенного его произведения — наиболее творчески интуитивно, менее всего контролируемо его логическим сознанием, а значит, и наименее ясно и непосредственно очевидно сознанию читателя.

Во всех своих иллюстрациях В. А. Фаворский средствами изобразительного искусства выявляет стиль литературного произведения, и, внимательно вчитываясь в его книжные гравюры, мы постигаем доминирующую музыкальную тему произведения и тот фон бытия, не описанного, не названного писателем, но который как бы незримо, в подтексте, присутствует в каждой книге.

Что позволяет Фаворскому в художественно-пластической форме сделать подобные, по сути дела — философские, категории зримыми, я бы даже сказал — осязаемыми? Каковы определяющие черты художественного стиля самого Фаворского?

В. А. ФАВОРСКИЙ. А. Глоба. «Фамарь», ГИЗ, 1923. Иллюстрация

Они просты и для изобразительного искусства — первичны. Это отношение предмета к пространству, в котором этот предмет (или — правильнее — герой) живет, действует, проявляет себя. И второе — мера подробности в характеристике героя.

У Фаворского нет двух одинаково решенных иллюстративных серий, каждая — истолкование данной книги, какими бы общими или отдельными свойствами она ни была бы схожа, связана с другими иллюстрированными им книгами.

Когда мы читаем библейскую «Книгу Руфь», а особенно — в отдельном издании, извлеченную из всего контекста Ветхого завета, мы почти неминуемо воспринимаем ее как жанрово-лирическую повесть. Читая «Книгу Руфь» с иллюстрациями Фаворского, мы не можем оставаться в подобном заблуждении. Каждая гравюра. вполне характеризуя место действия, имеет своим фоном бесконечное пространство, ритмически соизмеримое с героями: туда уходит Орпа-Своевольная, туда летят птицы, там, в этом просторе, и вместе с тем для героев размещены светила и звезды. Это молодая еще Земля, земное пространство библейского эпоса — огромное, безбрежное, но как бы дружественное и человеку и всякой земной твари.

И персонажи этих иллюстраций также эпичны — это люди простого духовного мира, полные физической силы, люди естественного труда — жнецы и пахари и одновременно люди-герои. В их массивных, неуклюжих фигурах видны сила и героизм, родственные былинным богатырям и ветхозаветным пророкам микельанджеловских фресок.

Так, гравюры Фаворского к «Книге Руфь» иллюстрируют, в конечном счете, не рассказ о Руфи и Воозе, а эпическое мироощущение, глубоко пронизывающее «Книгу Руфь», и тем самым возвращают ее в стилевой контекст библии.

Но вот другая книга, иллюстрированная Фаворским, имеющая своим источником также библию, — трагедия А. Глобы «Фамарь». Те немногие авторы, которые писали об этих двух сериях, выводили иллюстрации к «Руфи» непосредственно из гравюр к «Фамари» (исполненных чуть раньше). Нет ничего ошибочнее подобного утверждения.

Действие каждой гравюры «Фамари» развертывается параллельно бумажному листу, в пространстве подчеркнуто уплощенном, вплотную придвинутом к поверхности страницы. Полностью отсутствует второй пространственный план; каждая фигура существует как бы сама по себе, связывают их только жесты, а не среда — эмоциональная, пространственная или бытовая, — в которую они были бы включены. Герои характеризуются лишь преувеличенно открытым, театрально-драматическим, полным риторики жестом; в главных фигурах подчеркнута чисто физическая объемность, словно они выточены из дерева.



В. А. ФАВОРСКИЙ. Иллюстрация к «Книге Руфь», Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1925

Это некий условный мир, замкнутый в себе, система стремительных внешних действий, не получающих глубокого психологического обоснования, чистая театральность, как нельзя более далекая от библейского эпического материала, лежащего в основе трагедии.

Стиль пьесы А. Глобы определен в этих гравюрах исчерпывающе; редкая читательская добросовестность художника, объективность его метода, высокая сознательность его искусства — все это позволяет Фаворскому в иллюстрациях дать точную и глубокую характеристику «Фамари».

В. А. Фаворский проиллюстрировал много книг, среди них — классические произведения и современные, проза и поэзия, драмы и сказки. Но осо-

бенно привлекают его произведения эпические, книги больших и величественных чувств. Именно это привело художника к главной теме последних двух десятилетий его творчества — к «Слову о полку Игореве».

Иллюстрации к «Слову о полку Игореве» — одно из высших достижений не только В. А. Фаворского, но и вообще мировой иллюстрации. Об этих его работах можно сказать чрезвычайно многое, я пытаюсь лишь охарактеризовать их в плане настоящей краткой заметки: как художник раскрывает для читателя стиль «Слова».

Всякого, кто любовно и пристально читал «Слово о полку Игореве», поражает грандиозный пространственно-географический размах поэмы. Может быть, ни в чем другом эпическое начало «Слова» не проявляется так сильно, как в этой его особенности. Явственно ощущается это и в иллюстрациях Фаворского. Во всех гравюрах, особенно в «Плаче Ярославны», «Разговоре Игоря с Донцом», «Нападении на половцев», в концовке — всюду замечательное богатство планов, передающих бесконечный простор, наполненный воздухом, залитый солнцем.



В. А. ФАВОРСКИЙ. У. Шекспир. «Гамлет», Гослитиздат, 1941. Фронтиспис

Но если мы сравним иллюстрации к «Слову» с гравюрами к «Руфи», к примеру, — одно ли и то же значит пространство в этих сериях, одинаково ли чувствуют себя в нем герои?

Гравюры Фаворского к «Слову» имеют не совсем обычную композицию: они подчеркнуто вытянуты по горизонтали, занимая весь разворот книги. В одной из своих статей художник объясняет это тем, что иллюстрируемое им издание включает параллельно славянский оригинал и русский перевод, расположенные на смежных страницах. Вопреки объяснению самого В. А. Фаворского, осмелимся думать, что дело отнюдь не только в этом.

Что позволяет автору «Слова» так легко и свободно овладевать, распоряжаться этим колоссальным пространством? Стремительный временно́й ритм, пронизывающий всю поэму, чисто сказочные приемы одновременности событий, совершающихся в разных концах Русской земли, и в то же время сугубо конкретная, календарная последовательность основного действия.

Этот-то временно́й ритм и выражен в композиции гравюр: пространство словно преодолевается через движение, но вместе с тем пространство и осуществляется через движение. Герои как бы движутся по фризу, начало и конец их движения от нас скрыты. Но это не действие, развертывающееся на авансцене, как, например, в «Фамари»: плоскостные орнаменты вокруг каждой гравюры отодвигают фигуры героев, само действие вглубь, в бесконечный простор пейзажа.

Горизонтальная вытянутость гравюр подчеркивает устремленность, направленность ритмического движения воинов, особой торжественной стремительностью зовущего и ведущего за собой.

В иллюстрациях Фаворского «Слово о полку Игореве» раскрывается не как вообще эпическое произведение, а как героическая песнь, увлекающая читателя своим ритмом. Через них особенно ощутимой становится для него не только поэтичность, лиричность «Слова» (поэтическая его стихия выражена в гравюрах Фаворского настолько проникновенно и ярко, что не нуждается ни в каком анализировании), но и определенная гражданственная, я бы даже сказал, «тенденциозная» позиция автора великого русского героического эпоса.




В. А. ФАВОРСКИЙ. Разворотная иллюстрация к «Слову о полку Игореве», Детгиз, 1952

Иллюстрации В. А. Фаворского всегда поражают самостоятельностью его художественного ви́дения, полным отсутствием готовых решений, полученных из вторых рук. Нет ничего столь же далекого от приблизительности, шаблона, красивости и внешнего романтизма, чем его гравюры.

Кто только не иллюстрировал шекспировского «Гамлета», но всюду он лишь томный и страдающий принц Датский, и до сих пор «Гамлета» издают с иллюстрациями Делакруа!

Во фронтисписе Фаворского предстает Гамлет совсем иной: суровый, исполненный воли и энергии, менее всего «трогательный и привлекательный». В этой гравюре особенность метода художника проявляет себя, может быть, зримее, чем где-либо. Пространство как активная сфера бытийствования героя и сам герой, характеризованный до необходимости скупо.

Острые углы ступеней и стен, могильный холод каменных плит, мышеловка тревожного интерьера. Нетерпеливый и одновременно смиряющий себя жест Гамлета, вперяющего глаза в даль неведомого; исполненный силы и решительности могучий торс и слабые, как бы подкосившиеся ноги. Это — не безвольный принц, не знающий, что ему делать, а Гамлет, принявший решение, посвятивший себя долгу, но не находящий путей к действию. Герой, сознающий свою ответственность перед временем, человек, живущий в Истории.

Таким в изобразительном искусстве увидели героя шекспировской трагедии впервые. В этом очень ярко проявляется сугубый интерес Фаворского к эпосу как к летописи человеческого духа, особая его чуткость к духовному смыслу драматических конфликтов истории. Можно сказать, что в этом направлении прокладывался главный путь его искусства — от станковых гравюр «Октябрь» и «Годы гражданской войны», через иллюстрации к «Трудам и дням Михайлы Ломоносова» Г. Штorma и «Новогодней ночи» С. Спасского и портреты Достоевского и Пушкина, к более поздним сериям к Шекспиру, «Борису Годунову» и «Маленьким трагедиям» Пушкина.

Большая выставка работ В. А. Фаворского, состоявшаяся в 1956 году в Москве, позволила увидеть это качество его искусства с особой отчетливостью.

Я не коснулся большинства характерных качеств его искусства, не назвал даже многих его замечательных работ. Мне хотелось лишь на нескольких примерах показать, каков его художественный метод, что дают его иллюстрации читателю, как предельно добросовестно и прозорливо вчитываясь в литературное произведение, Фаворский не делается «рабом», но оказывается верным и мудрым помощником писателя в сотворении большого искусства.

Е. Левитин

Е. М. РАЧЕВ

Евгений Михайлович Рачев как оригинальный анималист, изобретательный иллюстратор и книжный оформитель стал широко известен лишь после войны, несмотря на то, что как художник-график он стал выступать давно, еще с начала 30-х годов. Первое время после окончания Краснодарского художественного техникума (1928) Рачев работал на Украине, а с 1936 года, переехав в Москву, начал сотрудничать в центральных издательствах. Однако в эти годы ему еще не удалось ни определить круга своих излюбленных тем, ни выявить особенностей своего творческого метода.

Поэтому, может быть, таким неожиданным показался для многих «дебют» Е. М. Рачева, когда он выступил в Детгизе с двумя большими и оригинальными работами: иллюстрациями к «Кладовой солнца» М. Пришвина (1948) и к «Аленушкиным сказкам» Д. Мамина-Сибиряка (1948). Обе они вызвали много споров. Одни ставили под сомнение сам принцип очеловечивания животных, которым смело и широко воспользовался Рачев, другие принимали его как вполне возможный и интересный метод, третьи в ожидании новых работ художника воздерживались от суждений.



Е. М. РАЧЕВ. Иллюстрация к сказке «Два жадных медвежонка», Детгиз, 1953

И новые работы не замедлили появиться.

Они красноречиво свидетельствовали о том, что Е. М. Рачев вступил в период плодотворной творческой деятельности и что в его новых работах сознательно утверждаются принципы, которым он намерен следовать и в дальнейшем, развивая и совершенствуя свои взгляды на иллюстрирование сказки.

Организованная в ноябре—декабре 1956 года большая выставка, приуроченная к пятидесятилетию художника, показала, как много он смог сделать за десять лет. Выдвинувшись в первые ряды мастеров оформления детской книги, Рачев стал художником оригинальной творческой манеры, он приобрел множество поклонников своего таланта среди читателей и целый круг последователей среди художников.

Успех Рачева заключается прежде всего в том, что он сумел найти свой «ключ» к иллюстрированию такой древней и сложной области литературы, как «звериная» сказка и басня. Учитывая, что их основу составляют два начала — анималистическое и антропоморфическое, он нашел меру «очеловечивания» животных, которая позволяет строить многоплановые и выразительные образы традиционных персонажей сказок и басен. Художник научился это делать очень остро и оригинально, с тонкими оттенками подлинного психологизма.

Среди героев Рачева есть такие, которые кочуют из книги в книгу — это своеобразные маски, как в народных театрах. Лисы, волки, зайцы — традиционные носители определенных черт человеческого характера: хитрости, жадности, трусости. Они символичны, и эта символичность, так же как и характерность внешнего облика, продиктована самой природой народной сказки, иносказательной и общепонятной одновременно. Но вместе с тем среди анималистических образов, созданных Рачевым, есть и такие, которые поражают своей индивидуальностью. Они настолько точны и убедительны по характеристике, что в них отчетливо проступает



— Право, я — Канарейка.
— Откуда ты взялась?
— А я жила в клетке... В клетке и родилась, и выросла, и жила. Мне все хотелось полетать, как другие птицы. Клетка стояла на окне, и я все смотрела на других птичек... Так им весело было, а в клетке так тесно. Ну, девочка Алёнушка принесла чашечку с водой, отворила дверку, а я и вырвалась. Летала, летала по комнате, а потом в форточку и вылетела.
— Что же ты делала в клетке?
— Я хорошо пою.
— Ну-ка, спой.
Канарейка спела. Ворона наклонила голову набок и удивилась:
— Ты это называешь пением? Ха-ха!.. Глупые же были твои хозяева, если кормили за такое пение. Если бы уж кого кормить, так настоящую птицу,

34



как, например, меня. Давеча каркнула, так плут Васька чуть с забора не свалился. Вот это пение!..
— Я знаю Ваську... Самый страшный зверь. Он

35

Е. М. РАЧЕВ. Д. Мамин-Сибиряк «Аленушкины сказки»,
Детгиз, 1948. Разворотная иллюстрация

сходство с конкретными людьми или обобщенными типами человеческих характеров.

Стремясь к большей выразительности, Е. М. Рачев не останавливается на полпути и делает шаг, правомерность которого до сих пор оспаривается многими. Он включает в арсенал своих изобразительных средств прием «одевания» животных в костюмы людей, что в сочетании с другими аксессуарами человеческого быта дополняет характеристику персонажей. Против такого приема можно было бы возражать, если бы художник пользовался им бестактно, без учета специфики произведения и без необходимого знания и понимания животного. Но о Рачеве этого сказать нельзя. Он знает, что и как нужно деформировать в облике зверя или птицы, для того чтобы, не нарушая характерной конструкции, «одеть» пожилого бобра или кокетливую лису, как посадить в кресло медведицу или вложить в руки зайца ружье. Одежда в рисунках Рачева часто служит средством, которое позволяет подчеркнуть национальную и социальную определенность того или иного персонажа.

Большинство своих иллюстративных циклов Рачев строит на ясной сюжетной основе. Его увлекает динамика действия, острота жеста, возможность передать оттенки в переживаниях героев. Для ребят такая форма изобразительного рассказа очень близка и занимательна. Прослеживая шаг за шагом все происходящее в книге, они невольно становятся как бы соучастниками события, оценка которого поэтому ими дается совершенно непосредственно. Этим во многом и объясняется, вероятно, популярность художника Рачева не только у советских ребят, но и у маленьких читателей за рубежом.

Поскольку Е. М. Рачев чаще всего и охотнее всего работает в детской книге, то он уделяет большое внимание изучению детского восприятия. Поэтому он стремится к лаконичному, четкому пластическому решению и работает по преимуществу на силуэтах, свободно и красиво разворачивая свои



Е. М. РАЧЕВ. Переплет, Детгиз, 1954

композиции в условном пространстве бумажного листа, не чуждаясь яркой декоративности цветовых отношений, гармонии линий и пятен. Многие из рисунков Рачева подкупают красотой и свежестью и доступны зрителям различных возрастов.

При всем этом Рачев не забывает о необходимости при иллюстрировании книги заботиться об ее архитектонике и с большим вниманием строит свои композиции на разворотах, на титульных листах, на начальных и концевых полосах. В этом отношении он часто бывает очень изобретательным и с большим умением и тактом связывает в едином комплексе книжного оформления и иллюстрацию, и орнамент, и шрифт.

Объединяя в творчестве все эти тенденции, художник направляет свои усилия на то, чтобы всегда и во всем добиваться максимальной образной выразительности. Поэтому каждая новая работа для Рачева представляется как повод для поисков новых решений, новых образов и средств выражения творческих замыслов. В зависимости от характера произведения — народной сказки или современной басни, от того, кому адресуется книга — к дошкольнику или взрослому — меняется строй образов, которые тем не менее всегда остаются специфически «рачевскими», как уже стало принято говорить. Это можно видеть, сравнивая, например, рисунки к басням С. Михалкова (1956) с иллюстрациями к «Рукавичке» (1950), к «Двум жадным медвежатам» (1953) или к «Украинским сказкам» (1954).

Рачева интересует не только детская литература. Он охотно рисует иллюстрации к басням Крылова и Михалкова, к сказкам Салтыкова-Щедрина. Нередко его образы содержат в себе ясно выраженную сатирическую остроту. Они обязаны своим рождением не только литературе, которая дала художнику толчок для творчества, но и жизни, обогащающей его новыми впечатлениями и опытом.

В. Ляхов

С. Б. ЮДОВИН

С. Б. Юдовин любил литературу и читал очень много. Книга целиком захватывала его, книжный мир переплетался в его сознании с реальной действительностью. Книга помогала ему шире познать жизнь, людей, их судьбы, переживания, волнения. В последний год жизни он помечает в записях произведения, которые он хочет перечесть. Список велик и разнообразен. Тут и Диккенс, и Франс, и Гёте, стихи Блока и Брюсова, воспоминания П. Чистякова, переписка И. Крамского и П. Третьякова и т. д. Художник при этом стремился к своему пониманию каждого литературного произведения, вырабатывал свой подход, который и определил своеобразие его книжных иллюстраций. Над книгой он работает глубоко, продуманно и по-своему. В его тетради мы находим записи «Как я работаю над книгой»:

«1) Читаю три раза текст.

2) Критику и анализ книги.

3) Выбираю из выписок наиболее яркие и пластические выгодные моменты.

4) Постепенно отсеиваю нужное количество.

5) Делаю много эскизов, пока не нахожу нужное.

6) Если вещь из прошлого, изучаю материал.

7) И до последнего момента все вношу поправки.

8) Часто в конце готовый лист выбрасываю и переделываю».

Такой внимательный анализ текста, умение отобрать важное, интересное помогали ему при создании иллюстраций. Он умел постигнуть чувства полюбившихся ему литературных героев и отсюда такая поэтичность его иллюстраций. Последовательность развертываемых в повествовании событий часто его мало интересовала. Для него гораздо значительнее была передача внутренней динамики, существа самого произведения. Он отбирал наиболее характерные моменты и находил им предельную выразительность языком гравюры. Многочисленные рисунки к гравюрам, по-видимому, не имели самостоятельного значения — это была необходимая лабораторная работа. Но по ним можно проследить постепенное изменение создаваемых образов. Художник упорно искал острое, композиционное и пластическое решение иллюстраций. Этот предварительный этап у него был длительным. Сам процесс резания гравюры занимал мало времени, Юдовин легко и быстро гравировал продуманную и окончательно скомпонованную иллюстрацию.

Много внимания уделял Юдовин в своем творчестве оформлению книги. В этой работе он исходил из большого знания разнообразных декоративных мотивов. В далекие детские годы в его рисунках наряду с фигурами людей появлялись причудливые сочетания фантастических зверей, птиц, растений, которыми украшали домашнюю и обрядовую утварь местные мастера. В юные годы Юдовин был участником историко-этнографических экспедиций (1912—1914) для сбора материалов по еврейскому народному творчеству. Изучение материалов экспедиций обусловило создание серии декоративных орнаментальных работ. Впоследствии он обогащает и развивает свое декоративное мастерство, постигая орнаментацию Востока и европейской классики. Юдовин создал множество обложек, фронтисписов, шмуцтитулов, заставок, концовок, букв. Орнаментация его книг, в частности заставки, концовки, часто имеет характерное для художника решение — это изобразительные элементы иллюстраций с вплетенными в них вариациями еврейского народного орнамента. Примером этому может служить книжное украшение к «Блудному бесу» Л. Раковского (1931).

Начиная с 1930 года Юдовин непрерывно работает над иллюстрированием литературных произведений. Наиболее ранними являются иллюстрации к книге П. Павленко «Пустыня» (1931). Содержание их составляет жизнь Советской Туркмении. Художника интересует то новое, что принесла Советская власть восточным окраинам нашей страны. Старое и новое, их переплетение находит четкое графическое выражение в иллюстрациях. Холмы,

---

Выставка С. Б. Юдовина состоялась в декабре 1956 г. в Ленинграде.



С. Б. ЮДОВИН. Л. Фейхтвангер. «Еврей Зюсс», Иллюстрация, 1938—1939



С. Б. ЮДОВИН. Еврейский орнамент. 1940

старинные постройки, горы, верблюды — все эти элементы определяют место действия. Движется в пустыне караван верблюдов, сопровождаемый медленно идущими людьми. Но здания новостроек с высокой трубой отодвигают на задний план округлые кибитки, верблюдов и пустыню. Герои этих иллюстраций, убедительные и живые, смысл их действий ясно выражен в рисунке и композиции. Правдиво представляют они лицо сегодняшней жизни, существо современности.

Иллюстрации Юдовина для книг Д. Бергельсона «У Днепра» (1935), Ш. Абрамовича «Путешествие Бениамина третьего» (1935) связаны общей темой рассказа о судьбах «маленьких людей» России. Эти мотивы хорошо знакомы художнику по тяжелым воспоминаниям детства. В иллюстрациях к книге Д. Бергельсона «У Днепра» мы видим пейзаж местечковой улицы, убогие лачуги ремесленников, покосившиеся хибарки. Особенно проникнута настроением концовка — хата с вывеской сапожника и печальные, с безнадежной грустью бредущие старик и мальчик. Графически просто и ясно, с большим проникновением в обстановку, быт, условия еврейского местечка воссоздает художник этот давно ушедший в прошлое мир.

К этому же времени относятся гравюры к книге Ш. Абрамовича «Путешествие Бениамина третьего» (издание это не было осуществлено). Эта лирическая сюита — лучшая в книжных гравюрах Юдовина. Только человек, который в далеком детстве и юности прочувствовал все условия жалкого существования в еврейском местечке «черты оседлости», мог с такой творческой силой передать в иллюстрациях пережитое. Все эти листы полны большой драматической взволнованностью, романтикой местечкового еврейского быта. Загнанный, жалкий, живущий в условиях нищеты убогого местечка, Бениамин мечтает над книгой о путешествии в широкий мир. Он расстается со своим бедным жилищем и идет по дорогам, которые никогда не выводят его на широкий путь. Дорога все время закругляется и выводит его на то же место, откуда он ушел. Перед ним все то же нагромождение домишек, та же старая синагога. Навеянное чтением и мечтой о путешествии беспокойное состояние героя автор передает с большим мастерством. Графическая линия напряженно взволнованна, разнообразна и созвучна содержанию книги. Юдовин любовно гравирует детали скудной обстановки, пейзаж местечка и уходящую дорогу. Колеблющийся свет свечи (изображение героя над книгой) дает большие, сочные черные тени на столе, вырывает светом лицо, руки и часть фигуры. В этих листах существует удивительное богатство приемов гравирования, разнообразна линия, поверхность доски узорна и вся плотно заполнена различными приемами гравированного штриха. Глубокое, острое графическое решение выдвигает эти иллюстрации на первое место в книжном творчестве Юдовина.

По-своему художник воспринял прочитанное в иллюстрациях к классическим произведениям Гоголя (1936). Больше всего его привлекает романтическое начало в повести. Один из лучших листов этой серии — гравюра, изображающая «Нос» в треуголке, который независимо гуляет в галлерее гостиного двора. Черные пятна фигур,



С. Б. ЮДОВИН. Ш. Абрамович. «Путешествие Бениамина третьего». Иллюстрация, 1935—1936



С. Б. ЮДОВИН. Ш. Абрамович. «Путешествие Бениамина третьего».
Иллюстрация, 1935—1936

яркий сноп света, нарядная толпа гуляющих, великолепная перспектива архитектуры гостиного двора — все это мастерски гравировано автором.

В иллюстрациях к произведениям Л. Фейхтвангера «Еврей Зюсс» (1938—1939) художник сосредоточил свое внимание на портретной характеристике героев произведения. Психологически раскрывает он образы Фейхтвангера. Талант Юдовина был близок писателю. Это очевидно из письма Фейхтвангера Юдовину 1937 года (находится у С. П. Юдовиной), где он в ответ на присланные художником разные оттиски его гравюр пишет, что «было бы для меня радостью, если бы Вы иллюстрировали одну из моих книг».

Во время Великой Отечественной войны и первые послевоенные годы Юдовин наряду с созданием больших линогравюр (серия «Ленинград в дни Великой Отечественной войны») не оставлял и работы над книгой. Им здесь были проиллюстрированы книги Б. Горин-Горяинова «Федор Волков» (1942), Д. Бондарева «Буйловцы» (1942), О. Форш «Исторические романы» (1948).

Но более всего художника волновала тема войны. Трагедия первой блокадной ленинградской зимы, страдания, болезни, потери близких, эвакуация — все это нашло отзвук в творчестве Юдовина. Он вышел из пережитого убежденным в несокрушимости нашей родины, с верой в человека нашей социалистической страны, с обновленным ви́дением действительности. Это нашло свое воплощение в иллюстрациях к книге стихов О. Берггольц «Твой путь» (1945). Им была выполнена в цветной гравюре композиция для обложки, фронтисписы в виде отдельных разделов книги, иллюстрации в тексте, заставки, концовки. Все это оформление книги великолепно сочетается со стихами. Чудесным представлен в его изображениях блокированный город. Так же прекрасны его архитектурные ансамбли и памятники. Он только суровей и грозней. Занесены снегом улицы, набережные, застывшие трамваи, троллейбусы. Вот идет отряд по заснеженным улицам, а там изможденная женщина несет воду с Невы, везут дровишки на небольших салазках, цветут цветы на окне разрушенного дома. Огромное стремление к жизни, вера в победу поддерживают ленинградцев. Графически эта серия выражена очень просто и лаконично. Эти маленькие гравюры, строгие по композиции, обладают большой эмоциональной насыщенностью. Совместная, удивительно совпадающая творческая работа поэта и художника явилась памятником мужеству и красоте советского человека.



С. Б. ЮДОВИН. О. Форш. «Исторические романы», Гослитиздат, 1949.
Заставка к роману «Михайловский замок»

В 1949 году тяжелая болезнь уложила художника в постель на длительное время. После выздоровления врачи запретили ему заниматься гравированием. Последние годы жизни (он умер в 1954 году) Юдовин делал перовые и карандашные рисунки к литературным произведениям. Эти новые графические возможности требовали иного порядка иллюстрирования произведений. В иллюстрациях к А. Додэ «Набоб», к «Белому рабу» Р. Хильдрета, к книге Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», к книге Н. Тихонова «Рассказы», в своих многочисленных рисунках художник следует по пути развития содержания литературного произведения, широко повествуя и разворачивая фабулу. Привычка образно мыслить гравюрой мешала и не дала еще полной возможности остро выразить литературное содержание в необычной для него форме. Поэтому, может быть, и некоторые последние иллюстрации не обладали изумительной силой его гравюр.

А. Земцова

А. М. РОДЧЕНКО

Посмертная выставка произведений Александра Михайловича Родченко, устроенная в Москве в марте 1957 года, впервые дала представление о сложном творческом пути художника. На этой выставке были показаны образцы всех видов художественной практики Родченко — живопись, графика, фотомонтаж, фотография. Наследие Родченко обширно и разнообразно. Родченко является одним из самых ярких и характерных представителей первого десятилетия советского искусства.

Родченко родился 23 ноября 1891 года в Петербурге, в семье театрального бутафора. Профессия отца, несомненно, способствовала интересу одаренного мальчика к изобразительному искусству Девятнадцатилетним юношей он поступил в художественную школу в Казани, где через два года (1913) впервые выставил свои произведения на 2-й периодической выставке картин. По окончании школы Родченко уехал в Москву, чтобы поступить на графическое отделение Строгановского училища. Однако через год он покинул училище, недовольный рутинной педагогической системой. Ранние работы Родченко свидетельствуют об его юношеском эстетизме, об увлечении Бердслеем и стилизованной декоративной графикой художников «Мира искусства». Вскоре Родченко сблизился с группой молодых художников и в 1916 году принял участие в выставке «Магазин», инициатором которой был В. Татлин. С этого момента Родченко вступил в период экспериментаторства (исследование фактуры, свойства и соотношения материалов и т. п.).

После Октябрьской революции Родченко принял активное участие в строительстве социалистической культуры. Он писал плакаты и лозунги, украшал площади и здания Москвы в дни революционных празднеств и демонстраций. Художник был избран членом московской коллегии Изо Наркомпроса.

Новый этап в художественном развитии Родченко следует отнести к концу 1920 года. На XIX выставке Изо Родченко выступил в «Коллективе живописно-скульптурно-архитектурного синтеза» со своими архитектурными проектами («проекты киоска для продажи литературы», «проект Совдепа»)[1].

[1] На вернисаже этой выставки произошло знакомство Родченко с Маяковским. (А. Родченко, Работа с Маяковским. Рукопись хранится в музее Маяковского в Москве.)



А. М. РОДЧЕНКО. Обложка. «Круг», 1923

Разомкнув круг «чистого» станковизма, Родченко организовал группу конструктивистов-производственников, вдохновленных идеей слияния искусства с жизнью. От беспредметных плоскостных композиций и столь же абстрактных пространственных конструкций Родченко обратился к новым жанрам изобразительного искусства, рассчитанным на широкий социальный резонанс. Примкнув к группе поэтов и художников, возглавлявшейся Маяковским, Родченко отдал свой художественный талант на службу революции. Пример великого революционного поэта в значительной мере предопределил дальнейшее художественное развитие Родченко. Плакаты Маяковского—Родченко получили всенародное признание. Творческое содружество поэта и художника должно стать темой специального исследования.

Как художник-производственник Родченко посвятил себя и оформлению книги. Он разработал новые средства зрительного воздействия. В его руках технические средства (шрифт и фото) приобрели огромную выразительную силу. Конструктивно-производственный принцип построения Родченко противопоставил эстетической внешности «люби-



А. М. РОДЧЕНКО. Обложка. ГИЗ, 1923

А. М. РОДЧЕНКО. Обложка. 1925



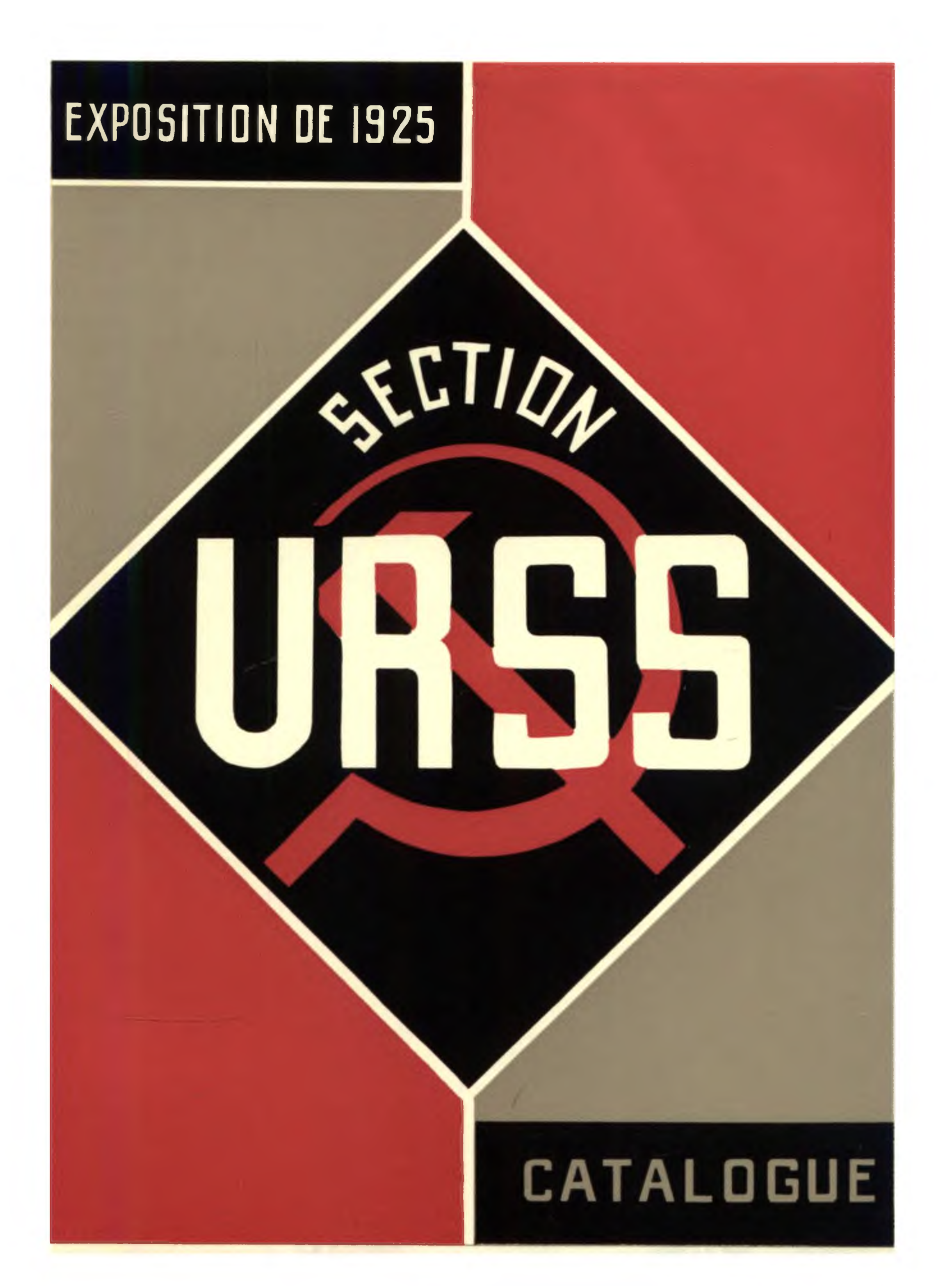
тельских» изданий, имитирующих старинные образцы типографского искусства. В монтаже книги Родченко широко использовал не только арсенал наборной кассы, но и возможности «бытовой» идеографики — сигнальные шрифты, а также другие графические элементы афиш и реклам. Одновременно с Родченко новую полиграфическую культуру создавали Эль Лисицкий, Л. Попова, Г. Клуцис, А. Лавинский, С. Сенькин и другие.

Длинный ряд книжных обложек, оформленных Родченко: наборные, графические, фотомонтажные. Целесообразно-простые, крепко скомпонованные, они привлекают внимание чистыми плоскостями цвета, четкими шрифтами, смелостью и остротой документально-образных сопоставлений. В 1927 году Маяковский охарактеризовал Родченко как художника, который «создал стиль новых книжных обложек»[1]. Родченко оформил тринадцать книг Маяковского и первое Полное собрание его произведений.

Маяковский, внимательно следивший за творческим ростом Родченко, особо отметил его «добрые боевые заслуги в области живописного фотомонтажа»[2]. Одно из самых замечательных достижений Родченко — применение фотомонтажа в области книжной иллюстрации. Приступая к работе над обложкой и иллюстрациями к поэме Маяковского «Про это» (1923), Родченко прокламировал «новый способ иллюстрации путем монтировки печатного и фотографического материала на определенную тему...»[3]. Фотомонтажные композиции Родченко настолько соответствуют стилевой системе Маяковского, с такой убедительностью воссоздают его образы (гиперболические, эмоционально-лирические, сатирические), что могут быть образцом самого тесного вхождения иллюстрации в текст. Фотомонтажные иллюстрации и графическая композиция издания поэмы «Про это» получили высокую оценку на Международной художественно-промышленной выставке в Париже в 1925 году. Не менее интересна фотомонтажная обложка-иллюстрация для отдельного издания стихотворения Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926), смонтированная по принципу разномасштабности. В этой работе Родченко отказался от инертного фона, впервые применив плоскостные цветовые заливки.

---

[1] Сб. «Новое о Маяковском», М., 1958, стр. 53.
[2] Там же, стр. 54.
[3] «Леф», М., 1923, № 1, стр. 252.



А. М. РОДЧЕНКО. Обложка. 1925

Работа в области фотомонтажа привела Родченко к увлечению фотографией. Как фотографист Родченко завоевал репутацию смелого экспериментатора, разрабатывавшего специфические формы и возможности фотоискусства.

С большим успехом Родченко участвовал в ряде зарубежных выставок, посвященных искусству книги, фото и фотомонтажу: «Film und foto» (Stuttgart, Berlin, 1929), «Fotomontage» (Berlin, Rotterdam, 1931), «Salon internationaldu livre d'art» (Paris, 1931) и др.

С 1934 года основной работой Родченко становится художественное и полиграфическое оформление фотоальбомов — в сотрудничестве с В. Ф. Степановой («Десять лет Узбекистана», «Первая конная», «Красная Армия», два альбома для Международной нью-йоркской выставки 1939 года — «Советская авиация» и «Шествие юности» и др.).

Особенно плодотворной была работа Родченко в журнале «СССР на стройке», где он сотрудничал с 1933 по 1941 год. В некоторых номерах Родченко выступал не только в качестве художника-оформителя, но и как автор основной темы. Таков, например, интереснейший фотофильм о Беломорканале, строительство которого Родченко снимал по разработанному им плану в течение нескольких месяцев. О другом фотофильме Родченко «Экспортлес» в английском еженедельнике «The Timber trades journal» (от 29. IX 1936 г.) дан следующий отзыв: «О лесной промышленности ничего подобного этой книге никогда не издавалось ... Достижения Советского Союза не ограничились промышленной областью ... Если есть чем гордиться в лесоторговле, то не меньше оснований для этого есть и в области фотографии, в расположении материала, в искусстве печати ...»

Мастерство композиции страничных разворотов, метод монтажа этих книг-фотофильмов, подчеркивающего смысловые детали и усиливающего эмоциональную значимость каждого «кадра», заставляют вспомнить блестящие достижения новаторов советского кино — С. Эйзенштейна и Дзиги Вертова. Родченко принадлежит лаконичное, но меткое высказывание: «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе». («Новый Леф», М., 1928, № 3, стр. 29.)

Родченко умер 3 декабря 1956 года, оставив много неосуществленных замыслов. Незадолго до смерти он работал над проектом оформления поэмы Маяковского «Хорошо». Не случайно, что и начальный и завершительный периоды работы Родченко как художника книги связаны с произведениями его любимейшего поэта, великого поэта эпохи социализма.

Сделанное Родченко в области книжного оформления представляет не только исторический интерес. Один из основоположников советской полиграфической культуры, он дал образцы, в которых новизна стиля сочетается с высоким профессиональным мастерством.

Н. Харджиев



А. М. РОДЧЕНКО. Обложка. «Заккнига», 1926

А. А. ДЕЙНЕКА

Все знают одну из лучших ранних работ Александра Александровича Дейнеки — прекрасную небольшую гуашь, на которой изображены маленькая девочка, глядящая в большое, широкое окно на зимний вечерний пейзаж, и щенок, мирно спящий под окном, у радиатора парового отопления. Немногие, уверенно и смело проведенные линии, несколько пятен белил — ничего лишнего, как всегда у Дейнеки, — и в этом скупом, монохромном рисунке встает не только высокое чувство поэзии обыденной жизни, не только острое ощущение тишины и лирической сосредоточенности, но и не менее интенсивное ощущение времени, выраженное не в каких-либо разъясняющих и уточняющих деталях, а во всем ритме и строе художественного образа, в его пространственном и цветовом выражении.

Как это получается? Ведь здесь явно недостаточно ссылаться на лаконизм композиции или на современность типов или окружающей обстановки. В этой «Зиме» или «Девочке у окна», как стали называть на разных выставках этот рисунок, есть нечто большее, чем археологически точная достоверность вещей или строгий отбор самого существенного и главного. Возникновению ясной определенности времени, как и остроте лирического состояния, несомненно помогает строгая и в то же время свободная архитектоника рисунка, создаваемая верно и точно найденными контрастами спокойных вертикальных и горизонтальных линий и пространственных планов, определяющих сопоставление уютного, теплого интерьера и лежащего за окном холодного, прозрачного простора. Девочка повернута спиной к зрителям, и тем самым становится особенно действенным ее сосредоточенное внимание к окружающему миру, к природе за окном. Да и природа здесь определена не каким-либо обилием характерных ее признаков, а всего лишь контрастом тепла в комнате и холода снаружи, легко одетой девочки и отягощенных инеем веток за окном.

Мне кажется, что свойственный Дейнеке глубокий лиризм восприятия мира, его умение передавать не только его достоверность, но и скрытые в нем силы развития и изменения, редко находили у него столь же сильное, смелое и сердечное выражение, как в этом простом и скромном рисунке 1930 года.



А. А. ДЕЙНЕКА. Н. Асеев. «Кутерьма» (Зимняя сказка), ГИЗ, 1930. Иллюстрация

Но в этой «Девочке у окна» есть и еще некоторые особенности, выступающие при внимательном ее рассматривании. Это не только прекрасное изображение куска жизни, не только точное и остроумное построение сложного пространства, но столь же недвусмысленно явная плоская книжная страница, сопровождающая какое-то литературное изложение

Ряд работ А. Дейнеки в области книжной графики был представлен на выставке произведений художника, состоявшейся в Москве, в мае 1957 г.



А. А. ДЕЙНЕКА. А. Барбюс. «В огне», «Academia», 1935. Фронтиспис

того же самого образного строя. «Девочка у окна» так давно получила самостоятельное существование (начиная с юбилейной выставки графики в Музее изобразительных искусств в 1933 году, а затем в Третьяковской галлерее), она столько раз воспроизводилась в разных книгах, каталогах или журналах, что большинство ее видевших и о ней знающих преспокойно забывали о том, что это книжная иллюстрация, нарисованная к поэме Н. Асеева «Кутерьма» и впервые напечатанная (правда, очень плохо) в маленькой детской книжке, не переиздававшейся и давно затерянной во времени. Дейнека строго продумал и применил здесь на деле законы построения плоскости книжной страницы с изображением, формулированные его учителем В. А. Фаворским, как и ясные ритмические закономерности обобщенной, по существу монументальной композиции, соответствующей обобщенности и целеустремленности самого образа. Он адресовал свой рисунок детям, наполнив его особенной сердечностью чувства и романтической увлекательностью поэтического постижения мира. Длительной жизни этой книжной иллюстрации в детской книге помешали недостатки литературного текста, к которому она была первоначально сделана.

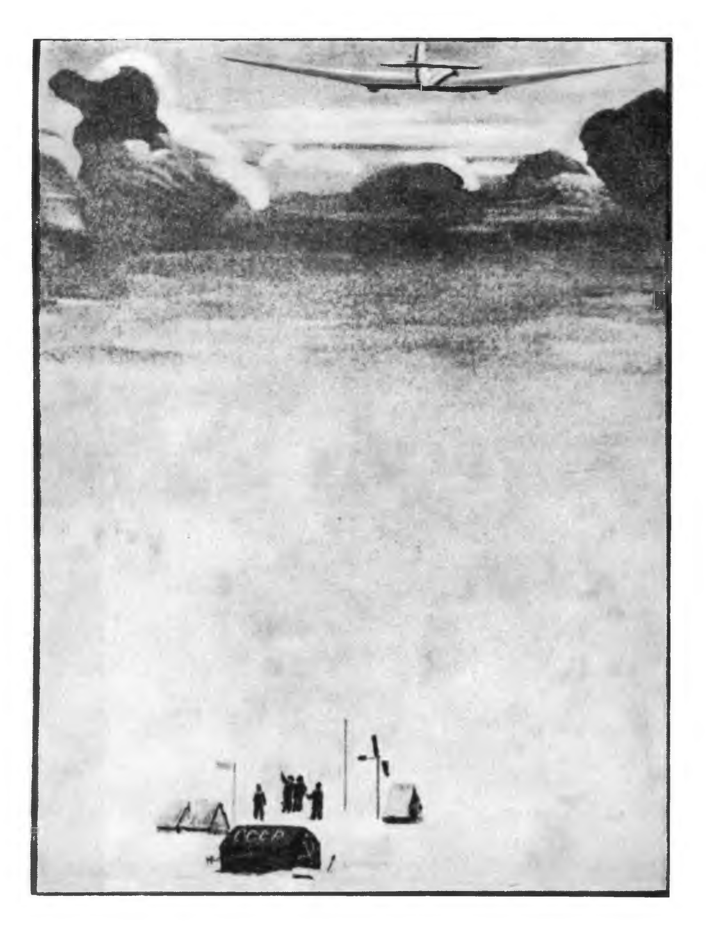
Но ничего нет удивительного в том, что этот рисунок был повторен Дейнекой в виде большой картины, в которой он постарался (хотя и не во всем удачно) тщательно сохранить все то художественное обаяние, какое заключено в рисунке. Так было у него не раз. Из маленькой иллюстрации к детской книге летчика И. П. Мазурука «Наша авиация», на которой был изображен прыжок с высокой башни на искусственных крыльях, выполненный смелым русским изобретателем в XVII веке, выросла огромная картина «Никитка — первый русский летун», многократно усилившая воздействие этой неожиданной и острой композиции, целиком взятой из иллюстрации в детской книжке. Из таких же маленьких цветных картинок к книге Мазурука и к другой, немного более ранней книге летчика Г. Ф. Байдукова «Через полюс в Америку» возникли большие картины Дейнеки с изображениями самолетов над полярными льдами или бушующим морем[1].

Такое превращение книжных рисунков в станковые картины естественно и закономерно у Дейнеки,

[1] В каталоге последней выставки Дейнеки (М., 1957) ошибочно даны слишком ранние даты этих картин, на самом деле выполненных много позже.



А. А. ДЕЙНЕКА. В. Маяковский. «Избранные стихи», «Academia», 1936.
Иллюстрация к стихотворению «Шесть монахинь»



А. А. ДЕЙНЕКА. Г. Байдуков. «Через полюс в Америку», Детиздат, 1938. Иллюстрация

у которого монументальный, лаконичный и обобщенный строй сильно и верно взятых современных образов одинаково воплощается в формах и технике самых разных областей художественного творчества — от мозаики и фрески до скульптуры, плаката или журнального рисунка.

Книжная графика Дейнеки всегда и развивалась в теснейшем переплетении с его работой в станковой живописи и всевозможных других родах и видах изобразительных искусств, никогда не получая слишком большого расширения во всеобъемлющем круге его интересов, но и не становясь никогда второстепенным или случайным делом. Нередко она предшествовала живописным работам, как в упомянутых выше случаях, иногда, наоборот, становилась развитием и перевоплощением ранее сделанных живописных произведений (как, например, в детской книжке «Электромонтер» Б. Уральского, родившейся из индустриальных картин Дейнеки конца 20-х годов). Работая над своими излюбленными темами — такими, как город, индустрия, спорт, — он находил вполне естественным выражать свои мысли и чувства в самых разных по своему назначению художественных произведениях, будь то огромная роспись или маленькая детская книжка. Но он никогда не забывал о законах и возможностях именно данной области художественного творчества, в книге всегда оставаясь подлинным мастером книги, а не живописцем, снизошедшим до печатания своих картин в виде книжных иллюстраций.

У Дейнеки есть и несколько иллюстративных работ, сделанных к произведениям классической литературы. Вернее сказать, что книги, им выбранные, успели уже стать классической литературой, хотя Дейнека в то время, когда делал свои иллюстрации, обращался к писателям-современникам. Две серии рисунков к роману Барбюса «В огне» или работы на темы различных стихотворений Маяковского вовсе не уходили в какое-то отдаленное прошлое, оставаясь неизменно в кругу тем XX века, более чем современных. Дейнека нашел яркие и сильные способы воплощения очень разных по своему смыслу и строю литературных образов — от глубоко трагических у Барбюса до резко гротескных, как в акварели к стихотворению Маяковского «Шесть монахинь». Но Дейнека без малейших колебаний и сожалений изменял книжной графике ради живописи, когда ему предоставлялась возможность решить прямую иллюстрацию к книге как монументальный живописный замысел.

Трудно упрекать его в этом, раз у него получались в результате такие превосходные, полные глубокой значительности и образной силы картины, как «Левый марш» 1940 года — одно из лучших созданий советской живописи, посвященных Великой Октябрьской социалистической революции!

А. Чегодаев

ВЫСТАВКА ФРАНЦУЗСКОЙ КНИГИ

В мае 1956 года в Москве была открыта выставка французской книги. Она дала возможность ознакомиться с образцами французской печатной продукции (книгами, журналами и отчасти газетами) и работами французских художников книги и полиграфистов. Почти одновременно в Париже была открыта выставка советской книги и книжной графики. Эти выставки еще раз показали возможность и плодотворность культурного сотрудничества между Советским Союзом и Францией.

Во Франции имеется более пятисот издательств, которые ежегодно выпускают в среднем около десяти тысяч названий книг. На выставке было представлено около 2500 книг, выпущенных издательствами Франции за последние десять лет (бóльшая часть книг все же приходится на последние годы). В выставке участвовало сто пять издательств, из которых сто одно — парижское и только четыре — провинциальные. Естественно, что организаторы выставки — Постоянный комитет выставок французской книги и графики — отбирали экспонаты очень строго, стремясь в первую очередь показать наиболее ценные или характерные издания. На выставке демонстрировались книги по искусству, литературе, науке, медицине, технике и др. Некоторые виды литературы (например, научно-популярная, военная и др.), как отмечали и организаторы выставки, были представлены довольно слабо.

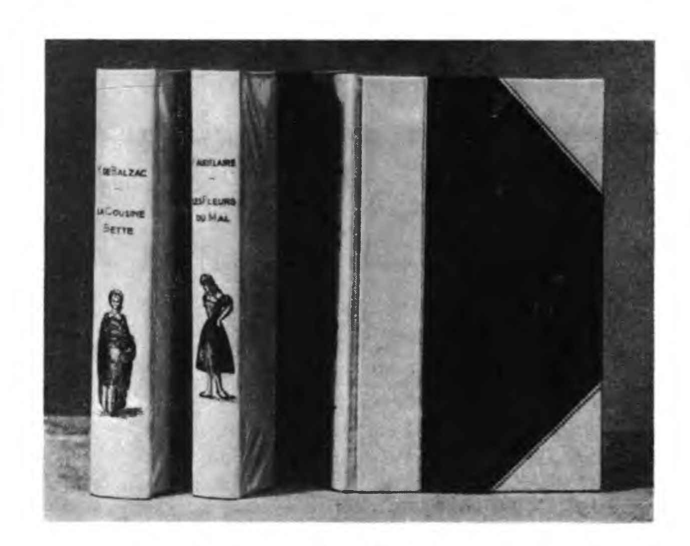
Рассматривая выставку с точки зрения типов издательской продукции, следует отметить наличие изданий, не получивших сколько-нибудь заметного распространения в нашей издательской практике. Так, например, на выставке были широко представлены тематические фотоальбомы. Первое, что бросается в глаза в этих альбомах, — это целостность художественного замысла. Это не просто тематические подборки фотоснимков, а фотоальбомы, сделанные по художественным сценариям. Отличительная особенность альбомов — мастерство фотографов, объединенное с приемами оформления. Примером единого замысла содержания и оформления является альбом «Женщины Парижа», иллюстрированный фотоснимками Н. Жесс и выпущенный издательством «Plon».

Вообще для французских издателей характерно широкое использование фотоснимков не только в специальных альбомах, научной и научно-популярной книге, но и для иллюстрирования художественной литературы. Альбомы и другие издания с большим количеством фотоснимков воспроизводятся, как правило, способом глубокой печати. Применение при этом не только глазированной, но и матовой бумаги дает возможность добиться очень интересных изобразительных эффектов (бархатистость глубоких тонов, особенно в ночных снимках).

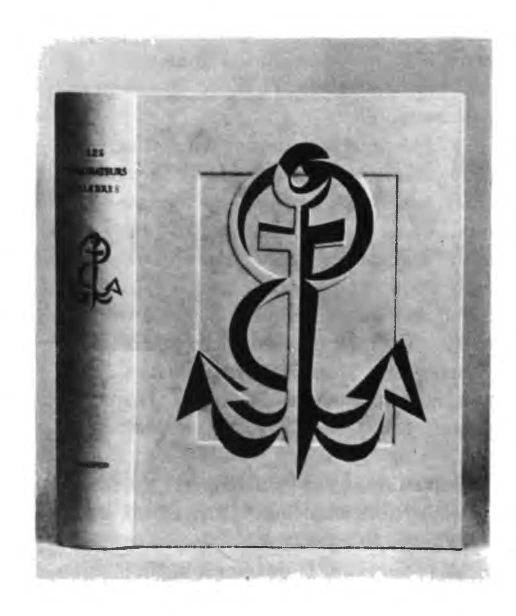
Следует остановиться на различных путеводителях, как особом типе массовых популярных изданий. Эти издания выпускаются обычно хорошо разработанными сериями с большим количеством иллюстраций в тексте. При этом используются не только высокая, но и офсетная печать. Наиболее интересными представителями такого типа изданий являются серия путеводителей по городам Франции — «Иллюстрированная Франция», выпущенная издательством «Alpina», и серия «Синие путеводители» в издании «Hachette».

Широко была представлена на выставке литература по всем видам искусства. Особенно много было монографий о художниках, скульпторах, архитекторах. Типы этих монографий и характер их оформления весьма разнообразны. Большинство

Статья перепечатана из журнала «Полиграфическое производство», 1956, № 3. Просмотрена и дополнена автором.



Серийный переплет. Изд-во «Garnier»



Переплет книги «Знаменитые исследователи», Изд-во «Mazenod», 1953

из них издается в формате, близком к нашему 84×108/16, однако есть много изданий в еще больших, а также и в совсем небольших форматах. Обращает на себя внимание высокое качество полиграфического исполнения иллюстраций — репродукций произведений художников. Для воспроизведения картин и рисунков используются различные виды полиграфической техники: высокая печать, офсет, фототипия, глубокая печать. Необычно для нашей издательской практики использование цветной глубокой печати для художественной репродукции. При этом качество воспроизведения в большинстве случаев очень высокое. Цветные репродукции, выполненные этим способом, встречаются в различных видах литературы — в больших трудах по истории, истории культуры, в книгах, посвященных описаниям природы, — растительного и животного мира, а также в медицинской научной литературе (как, например, пятитомный «Атлас дерматологии», включающий большое количество цветных фотоснимков кожных заболеваний, выполнен трехкрасочной глубокой печатью).

Из изданий по искусству следует также отметить серию небольших популярных брошюр об отдельных художниках и художественных школах, для полиграфического воспроизведения которых применена глубокая печать. Это дает возможность помещать в брошюрах большое количество репродукций картин и рисунков художников.

В изданиях произведений художественной литературы обращают на себя внимание следующие основные особенности. Большинство изданий художественной прозы и поэзии выпускается без иллюстраций. Иллюстрируются только библиофильские издания, выпускаемые крайне ограниченными тиражами и получающие очень малое распространение. Основная масса изданий художественной литературы не иллюстрирована и выпускается в разнообразном оформлении и по весьма различным ценам (колебания от 65 до 1100 франков за экземпляр). Самые дешевые издания печатаются на простых сортах бумаги, имеют цветную сюжетную лакированную обложку, окрашенные с трех сторон обрезы; книги эти сброшюрованы бесшвейным способом. Более дорогие издания отличаются главным образом тем, что они выпускаются в изящных переплетах и печатаются на значительно лучшей бумаге. Для оформления переплетов характерно то, что сторонка часто дается без всяких изобразительных элементов, а вся изобразительная нагрузка переносится на корешок. При этом книга



Разворотный шмуцтитул книги Ф. Кали «Живописный словарь Франции», Изд-во «Arthaud», 1955

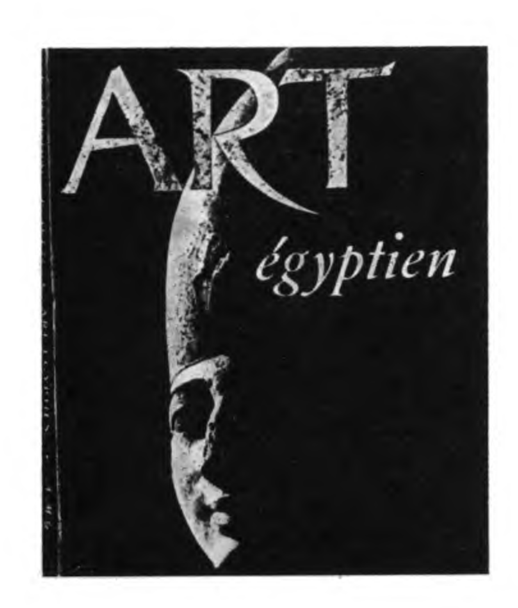
снабжается яркой и броской суперобложкой. Интересны серии художественных переплетов издательства «Garnier». Так, например, серия классиков художественной литературы выпускается в составных переплетах с тканевым корешком и тканевыми уголками и сторонкой, оклеенной специальной мраморной бумагой. Индивидуальность оформления каждой книги достигается тем, что на корешке помещается цветная сюжетная иллюстрация — особая для каждой книги.

Обращают на себя внимание издания произведений художественной литературы (в том числе и произведений классиков русской литературы), напечатанные на особо тонкой бумаге (так называемый библьдрук). Это дает возможность выпускать книги большого авторского объема и небольшом формате и потребительском объеме с значительной экономией сырья для производства бумаги. В этом отношении интересно издание произведений Ромена Роллана, выпущенное издательством «Albin Michel», и серия «Библиотека Плеяды» (издательство «NRF»).
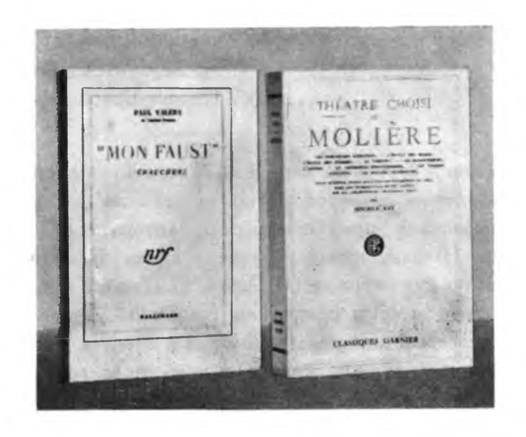
Следует отметить, что зачастую художники книги используют весьма строгие средства оформления, в том числе наборное решение обложки и титульного листа. В этом отношении возможности французских художников значительны. Широк ассортимент шрифтов. Большинство рисунков шрифтов в французских книгах берет начало от антиквы Гарамона (XVIII век) или антиквы Дидо. Гротесковыми шрифтами, имеющими довольно широкое распространение в других европейских странах, пользуются сравнительно редко.

Выше уже отмечалось большое применение во французской книге репродукций, выполненных глубокой печатью. Однако основным способом книжной печати является высокая печать. Офсетная печать в книгах используется в меньшей степени. Следует при этом отметить, что офсетным способом печатаются не только детские книги, но и некоторые иллюстрированные серии (например, одна из серий путеводителей) и учебная литература. Так, офсетным способом напечатаны учебники географии для начальных классов школы. На страницах этих учебников сочетаются текст, черные и цветные иллюстрации и географические карты. Офсетным способом напечатан объемистый курс «Иллюстрированная история литературы».

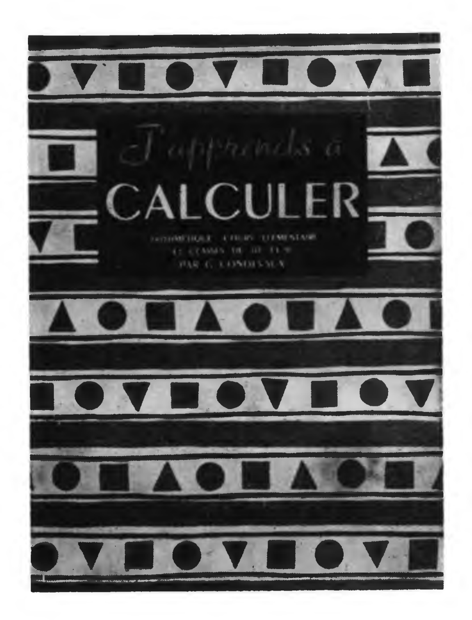
Особенностью изданий для детей, по-видимому, и для взрослых является серийность книг. Каких только серий нет! Какие только признаки не используются для создания серий! Издания объе-



Суперобложка книги Э. Дриотона «Искусство Египта», Изд-во «Flammarion», 1955



Серийное оформление, Изд-во «NRF», 1946; Изд-во «Garnier», 1937, 1955



Переплет книги Кондево «Я учусь считать». Изд-во «Bourrelier», 1951



А. МАТИСС. Обложка альбома фотографий.
А. Картье-Брессона «Образы», Изд-во Teriade, 1952

диняются в серию по авторам (классики — лучшие произведения мировой литературы), по жанрам (всевозможная приключенческая литература), по героям (Бабар, щенок Жупи, девочка Каролина и др.), по художникам (Б. Рабье, П. Пробст и др.), по географическим признакам (серия об Африке), а также серии для мальчиков и для девочек и т. д.

Почти все детские книги (в том числе и малообъемные) выпускаются в переплете (типа нашего № 4 и № 5), причем в большинстве случаев обложка лакированная. Форматы детских французских изданий необыкновенно разнообразны. Для дошкольников и младшего возраста они большие и широких пропорций, для старших детей они среднего и небольшого размера, но опять-таки чаще широких пропорций, чем узких.

Многому можно поучиться у французской книги художественному и техническому редактору как по работе над макетом всей книги, так и по композиции отдельных страниц и разворотов.

По разным причинам в издательской практике советской иллюстрированной книги (не только детской!) в значительной мере забыты сложная и интересная верстка разворотов с фигурными оборками, с выходом иллюстраций на поля, с версткой их под обрез; сложная организация разворота, когда в основу композиции положен не классический принцип Гутенберга: прямоугольная полоса и рамка прямых полей, — а принцип свободного размещения текста и изобразительного материала в зависимости от их смысловых и изобразительных качеств. Примеров сложного, красивого и осмысленного разворота с иллюстрациями (а не только красивого внешне, формально) французская книга дает достатосно.

Г. Виноградов

●

ПАБЛО ПИКАССО

«Число книг, иллюстрированных или снабженных оригинальными гравюрами работы Пикассо, более семидесяти. Я не знаю о существовании в истории иллюстрированной книги другого примера графического творчества, столь продуктивного и разнообразного», — пишет Матарассо, составитель «Библиографии книг, иллюстрированных Пабло Пикассо» (Ницца, 1956).

Действительно, если бы мы не знали, что Пикассо — живописец и скульптор, керамист и театральный декоратор, мы легко приняли бы его за профессионального иллюстратора: в каталоге Матарассо значится семьдесят четыре номера — больше, чем у многих художников, целиком посвятивших себя книге.

Первая книга, вышедшая с гравюрой Пикассо. была «Поэмы» Андре Сальмона (1905) — одного из заметных «левых» французских писателей. Гравюра сухой иглой, выполненная художником, изображает двух мальчиков-акробатов, полностью относится по манере и теме к так называемому «розовому периоду» и непосредственной тематической связи со стихами, собственно, не имеет. Уже в этой, первой книжной гравюре Пикассо обозначаются две характерные особенности всего его иллюстративного творчества: серии его иллюстраций часто не являются иллюстрациями к данной книге в традиционном смысле слова, они скорее оказываются вариациями на ту же, что и книга, но очень широко понятую тему, как бы развивающимися параллельно литературному тексту; и еще — по своим стилистическим качествам они органически входят в стиль всего творчества Пикассо данного периода.

Однако по-настоящему Пикассо обращается к иллюстрированию книг только в 1910 году, когда он исполнил четыре офорта к книге М. Жакоба (поэта-кубиста) «Святой Маторель» (Париж, 1911). С этого времени Пикассо иллюстрирует книги постоянно, вплоть до самых последних лет.

«Святой Маторель» — была проиллюстрирована художником по просьбе самого Жакоба, который, под впечатлением первой выставки Пикассо, обратился к нему с предлогом, что он хочет писать о выставке статью. Вслед за этой книгой последовала вторая книга Жакоба с тремя офортами Пикассо — «Осада Иерусалима» (1914); впоследствии художник не раз иллюстрирует книги Жакоба, одна из самых последних его серий выполненная в 1956 году, предназначена для книги того же писателя.

«Святой Маторель» — это сцены из жизни мелкого парижского буржуа, которому открывается тщета жизни; он обращается в католичество и по смерти попадает на небо и становится святым. Офорты Пикассо выполнены в стиле кубистических его работ этого времени, причем для иллюстрирования он выбирает почти случайные ситуации: возлюбленная Мatореля, накрытый стол, намекающий на сцену в деревенском трактире, монастырь, где происходит обращение Матореля в католичество. Еще менее связаны с текстом иллюстрации к «Осаде Иерусалима» — «великое небесное искушение св. Матореля», как называется она в подзаголовке, — своеобразная мистико-символическая драма.

Иллюстрации 20-х годов продолжают эту линию в творчестве Пикассо. Он обращается к книгам «левых» поэтов — Жакоба, сюрреалистов П. Ре-

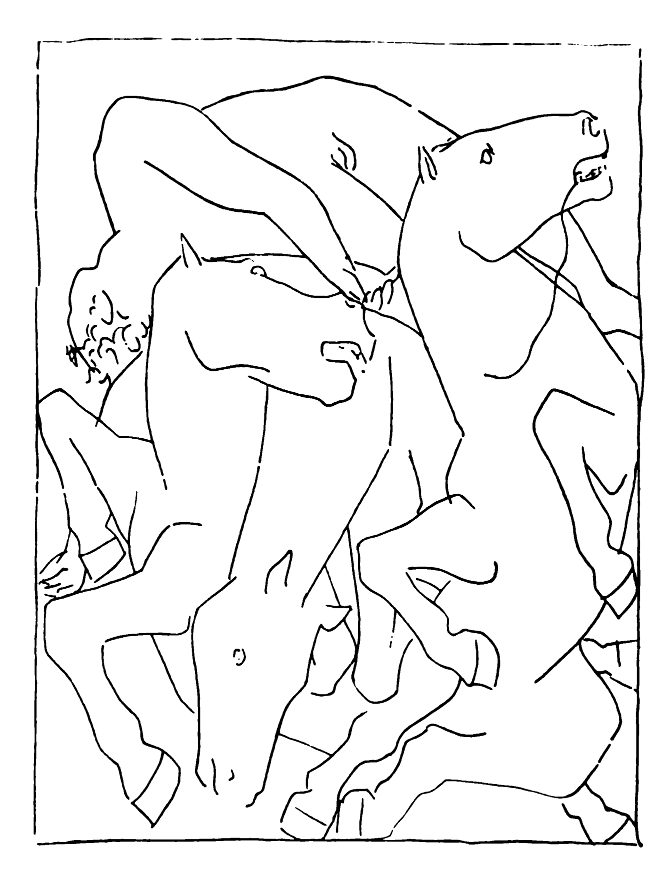


П. ПИКАССО
О. де Бальзак «Неведомый шедевр». Иллюстрация, 1927

Ряд иллюстраций Пикассо советский зритель мог видеть на выставке художника, состоявшейся в октябре—ноябре 1956 г. в Москве.

верди и А. Бретона, Р. Радиге, причем часто украшает их лишь фронтисписом — портретом автора, исполненным обычно в строгой классической манере. Таковы книги Бретона «Свет земли» (1923), Реверди «Пеньковые галстуки» (1922), П. Валери «Юная парка» (1921) и т. д.

Наиболее значительным в иллюстративном творчестве Пикассо оказался 1931 год, когда вышли две книги с его иллюстрациями, справедливо признаваемыми лучшими из его книжных работ: «Неведомый шедевр» Бальзака и «Метаморфозы» Овидия.



П. ПИКАССО. Овидий. «Метаморфозы». Иллюстрация, 1931

Гравюры к «Неведомому шедевру» были исполнены еще в 1927 году по предложению Амбруазе Воллара — одного из самых известных французских коллекционеров, маршана и мецената, и давнего знакомого Пикассо — и изданы им же в 1931 году в количестве 340 экземпляров.

Очевидно, нет нужды пересказывать сюжет широко известного бальзаковского романа. Пикассо заинтересовала в романе одна лишь, собственно, тема: трагедия художника, тщетно пытающегося передать в своем искусстве ясно ощущаемую им красоту жизни.

Иллюстрации Пикассо чрезвычайно опосредованным образом относятся к роману Бальзака; книга сложно построена художником. Издание открывается пятьюдесятью шестью рисунками на шестнадцати страницах — «своего рода введением Пикассо», как назвал их Воллар. Это абстрактные рисунки из записной книжки художника 1926 года, где он дает как бы элементы художественной формы. Только после этого начинается сам текст романа, украшенный многочисленными рисунками (гравированными на дереве Обером), изображающими головы, натюрморты, лошадь и т. п., никак не связанными с романом. Собственно иллюстрации можно усмотреть лишь в двенадцати линейных офортах Пикассо, изображающих главным образом художника перед своими произведениями; лейтмотивом проходит изображение живописца, пишущего портрет женщины (намек на «неведомый шедевр» художника Френхофера). Явной связи с романом Бальзака нет и здесь; следует отметить — и стилистическую и сюжетную — связь с так называемой «сюитой Воллара», выполненной в офорте в начале 30-х годов, посвященной в большей своей части творческим мукам художника перед моделью.

Книга завершается своеобразным оглавлением офортных иллюстраций, где все они схематически изображены на одном листе под римскими цифрами (Пикассо исполнил это оглавление для переплетчика, чтобы тот знал последовательность расположения офортов в книге).

В конце того же 1931 года в Лозанне, в издательстве А. Скира тиражом в 145 экземпляров вышли «Метаморфозы» Овидия с офортами Пикассо. В этой книге, напечатанной одним из лучших французских печатников Л. Пишоном, — пятнадцать полосных иллюстраций и пятнадцать полустраничных заставок, что соответствует пятнадцати книгам поэмы. В заставках — намеки и случайные вариации античной темы, полосные офорты — иллюстрации в полном смысле слова. Офорты эти выполнены чистым контуром. В беседе с коллекционером Д. Г. Канвейлером Пикассо сказал: «Только

контурный рисунок не является подражанием. Оттого-то... я и люблю «Метаморфозы»... Контурный рисунок имеет свой собственный, созданный им самим, а не подражательный свет». Писавший об этих иллюстрациях немецкий исследователь А. Хородиш справедливо отмечал: «...чистота линий это то, что оставляет в нас впечатление чрезвычайно выраженного классического духа и создает для нашего чувства совершенное единство иллюстраций и текста».

Очень близки стилистически к «Метаморфозам» иллюстрации Пикассо к «Лисистрате» Аристофана, вышедшие в 1934 году. Они были заказаны художнику библиофильским обществом The Limited Editions Club в г. Коннектикуте, США.

Книга включает шесть страничных офортов, изображающих узловые пункты драматического действия комедии (Побег женщин, Мужчины на берегу моря, Афиняне и спартанцы, Праздник мира, два последние листа посвящены знаменитой сцене между Кинесием и Мирриной), и тридцать четыре рисунка пером, в которых сильны ноты юмора и сатиры и которые удачно передают комедийный стиль Аристофана.

Во второй половине 30-х годов Пикассо сравнительно редко обращается к иллюстрации. Упомянем лишь офорты к двум книгам стихов известного французского поэта Поля Элюара (1936).

В том же 1936 году Пикассо начал работу для третьей своей знаменитой иллюстративной серией — гравюрами к «Естественной истории» Бюффона. Работа эта была начата также по инициативе Воллара, предполагавшего издать книгу с иллюстрациями художника, но в 1939 году Воллар умер, и гравюры были изданы только в 1942 году известным издателем Фабиани.



П. ПИКАССО. Ф. Петрарка. «Сонеты». Фронтиспис, 1947

«Естественная история» Бюффона, «французского Брема» XVIII века, к нашему времени потеряла почти всякое научное значение как книга по зоологии, но автор ее навсегда остался одним из создателей и высших образцов французской прозы, так что художник и в этом случае имел дело не с научным трактатом, а с произведением художественной литературы.

Пикассо выполнил тридцать одну гравюру офортом с акватинтой, где изображены в сугубо реалистической манере представители мира животных, пернатых, пресмыкающихся, насекомых: лошадь, бык, баран, кошка, орел, петух, пчела, рак, паук и т. п.

О композиционной связи гравюр с текстом художник мало заботился; издатель вставил между гравюрами отрывки из сочинения Бюффона, от-



П. ПИКАССО. Аристофан. «Лисистрата». Иллюстрация, 1934



П. ПИКАССО. Гонгора. «Сонеты».
Иллюстрация и страница, 1948

Soneto XVIII

Al tramontar del Sol, la Ninfa mia,
De flores despojando el verde llano.
Quantas troncava la hermosa mano,
Tantas el blanco pie crecer hazia.
Ondeavale el viento, que corria,
El oro fino con error galano
Qual verde hoja de alamo loçano
Se mueve al rojo despuntar del dia.
Mas luego que ciñó sus sienes bellas
De los varios despojos de su falda
(Termino puesto al oro, y a la nieve)
Jurara que lució mas su guirnalda
(Cō ser de flores, la otra ser de estrellas)
Que la q̃ illustra el cielo ē sus luzes nueve.

носящиеся к данным животным (от половины до восьми страниц текста к каждой гравюре), причем — так как о птицах Бюффон не писал — гравюры с их изображениями следуют в книге одна за другой в конце.

Трудные издательские условия военного времени определили столь большую скудость издания, в результате получилась не книга, а скорее гравированная сюита с текстом, как это делали в XV—XVI веках (например, «Апокалипсис» Дюрера).

В послевоенные годы Пикассо работает над иллюстрациями очень много, обращаясь к книгам современных писателей и классиков. Так, в 1947 году были изданы пять сонетов Петрарки с его фронтисписом, а в 1948 — сонеты известного испанского поэта XVI века Гонгоры.

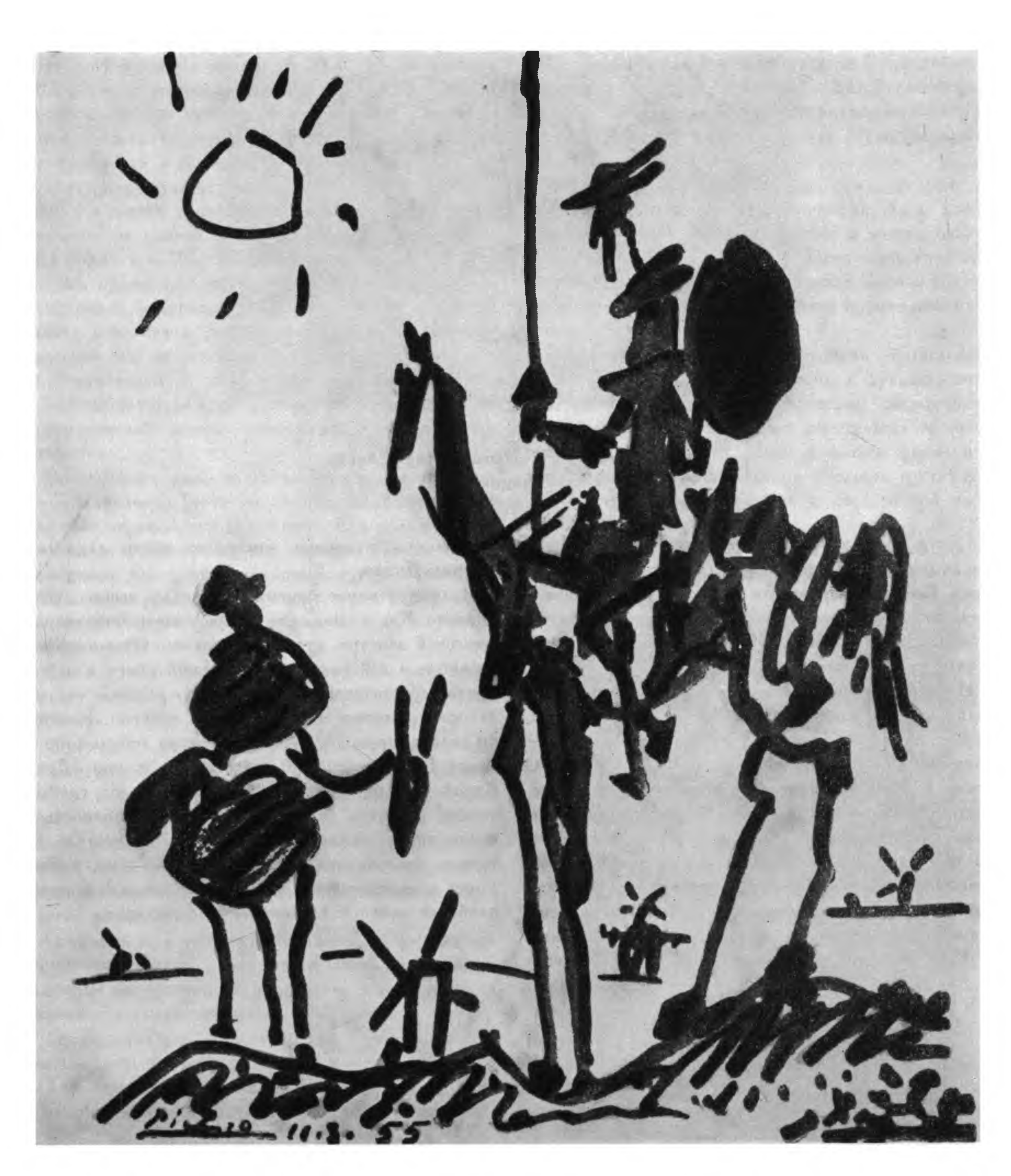
Стихи Гонгоры изданы не совсем обычным образом. Пикассо исполнил двадцать листов, написав по-испански от руки сонеты в обрамлении своеобразного орнамента из рисунков, и двадцать офортов — к каждому сонету. Все офорты — это головы, мужские и женские, соответствующие тому образу, который рождается при чтении данного сонета.

По мнению многих авторов, писавших о Пикассо, «Сонеты» Гонгоры — лучшая из книг художника по строгой связанности рисунков с образным характером стихов.

Как раз эта связь со стилем писателя полностью отсутствует в большой серии офортов к повести Мериме «Кармен», изданной в 1949 году. Пикассо, по всей видимости, привлекала в знаменитой повести испанская тема, но во всех линейных офортах, так же как и в книге Гонгоры, изображающих лица, нет непосредственной связи с текстом Мериме. Это не портреты, а лица вообще, лишь фронтиспис позволяет угадать черты и наряд самой Кармен.

В 1950 году Пикассо сделал девять литографий для книги дадаиста и сюрреалиста Тристана Тцары «О человеческой памяти». Книга представляет собой часто немотивированный обмен мнений, своего рода воспоминания или заклинания, о всевозможных вопросах бытия, но большей частью о природе. Это определило характер пикассовских иллюстраций, изображающих растения и бабочек, в несколько сюрреалистическом плане. Литографии эти чрезвычайно красивы и призваны не изобразить тот или иной предмет, но создать своеобразное настроение.

Иллюстрации Пикассо к поэме П. Элюара «Лицо мира», изданные в 1951 году, широко известны.



П. ПИКАССО. М. Сервантее «Дон Кихот». Рисунок. 1955



П. ПИКАССО. П. Элюар «Лицо Мира».
Иллюстрация, 1950

По сути дела, это не иллюстрации, так как поэт писал свои стихи специально для рисунков художника. Все двадцать девять рисунков карандашом и одна литография — это вариации на тему голубя и женского лица. Книга эта была издана в Париже к семидесятилетию художника.

Из многих серий к книгам различных авторов — Ильязда, И. Голля, Э. Сати, М. Тоски, А. Сюарс, Р. Ревентоса, А. Сезэра, А. де Монлюка и т. д. — назовем еще «Мистификацию, или Историю портретов» — недавно обнаруженную диалогическую повесть Д. Дидро. В повести рассказывается, как автор при помощи шарлатана, выдававшего себя за турецкого врача, сумел выманить у некоей мадемуазель Дорне четыре портрета ее бывшего любовника—князя Голицина, о чем его просил последний. Четыре рисунка пером, изданные в 1954 году, и изображают различные портреты одного мужчины, имеющего черты сходства с самим Дидро.

Иллюстративное творчество Пикассо весьма своеобразно. Как видно даже из настоящей библиографической заметки, художник вдохновляется и самим сюжетом и действием той или иной книги и часто предлагает читателю рисунки, непосредственно, казалось бы, никак не связанные с текстом. Иногда он делает станковые рисунки на тему той или иной книги (как знаменитый его рисунок тушью «Дон-Кихот и Санчо Панса»). Но во всех его графических работах, связанных с книгой, полностью проявляется важное качество его искусства — умение непредвзято подойти к любой теме, найти самые неожиданные на первый взгляд формы, наиболее точно и глубоко ее выражающие.

Е. Левитин

●

ГАНС ЭРНИ

Имя швейцарского монументалиста и графика Ганса Эрни стало известно далеко за пределами его родины. Можно сказать, что оно входит в число имен лучших современных рисовальщиков. Такая популярность в большой мере оправдана.

В его искусстве перемешались различные тенденции, и в раннем периоде творчества они существуют порознь, не сливаясь в органическое целое. Эрни (он родился в 1909 г.) обучался в школе с техническим профилем, затем учился черчению и архитектурному рисунку, а с 1927 года начал посещать школу искусств и ремесел (в Люцерне). На следующий год он отправился в Париж знакомиться с классической и современной живописью, потом в Берлин слушать курс Вельфлина и учиться в Государственной школе свободных и прикладных искусств.

Впечатления, вынесенные из этих поездок, оказали сильнейшее (хотя не всегда положительное) влияние на молодого художника. Его художественный язык формируется под прямым влиянием как немецкого, так и французского искусства (начиная с Пикассо и Брака, кончая творчеством художников абстракционистов). Многолетнюю дань он отдал сюрреализму.

Весьма заметную роль в сложении искусства Эрни сыграло и профессионально техническое образование.

С конца 20-х годов он начал заниматься рекламной графикой, а с 1938 года монументальной живописью, и этим двум видам искусства он остается верен в течение всего творческого пути. На протяжении многих лет он принимает участие в разработке экспозиций и оформлении многочисленных выставок, делает ряд театральных постановок, занимается керамикой.

Графикой и, в частности, книжной иллюстрацией Эрни также начал заниматься очень рано, хотя особенно интенсивно его творчество в этой области начинает развиваться только в 40-х годах.

Таким образом, молодые годы Эрни шли под знаком разнообразных увлечений и испытания своих сил в самых различных жанрах искусства. При этом надо иметь в виду, что уже тогда возник отличающий его творчество постоянный интерес к проблемам современности, к проблеме человечества и прогресса, человека и техники.

Пожалуй, наивысших результатов Эрни добился именно в книжной графике. За иллюстрации к поэме А. Боннара «Человек предвещает» (1953) он был удостоен звания лауреата Международной премии мира.

Обращаясь к иллюстрации Эрни, нельзя не учитывать, что он не только график, но и монументалист, театральный художник и мастер современного плаката и рекламы. Некоторые свойства его графических работ можно понять, исходя только из этих особенностей его таланта и рода деятельности.

Основная тема творчества Эрни — человек. Человек прекрасный и физически и духовно, полный сил и готовности к творческим свершениям. Понятие прогресса для Эрни неотделимо от человеческой деятельности. Уже в раннем цикле иллюстраций к книге М. Ильина «Человек и стихия» (1945) эта мысль выражена с достаточной полнотой.

Для творческого метода Эрни характерно создание символического, но всегда реально понятого



Г. ЭРНИ. П. Валери. «Поэма о Нарциссе». Иллюстрация, 1955

———

Книжная графика Г. Эрин была представлена на выставке современной швейцарской графики, состоявшейся в феврале 1957 г. в Москве.

образа. Он любит иногда взять бытовой или даже жанровый сюжет, но при воплощении сообщать ему некий общий философский подтекст. Талант художника позволил ему избежать при этом декларативности и схематизма. Так, «Бегуны» — одна из лучших иллюстраций к книге Боннара — отнюдь не тренирующиеся спортсмены, а люди, влекомые своим стремлением вперед, — своего рода образный символ прогресса. Девушка со снопом — не жанровая зарисовка, а собирательный образ труда, тяжести и радости пожинания плодов. Молодая мать, ласкающая ребенка, и влюбленные, глядящие друг другу в глаза, это тоже некие всеобщие Мужчина и Женщина, Мать и Дитя. В этом цикле с необычайной силой проявилась вера художника в человека и любовь к нему.

Образы Эрни всегда отличаются ясностью и монументальностью. Но нельзя сказать, что он специально добивается этих качеств. Они рождаются в его искусстве сами собой, как естественное выражение особого ви́дения мира.

Графический язык художника подчеркивает вневременной характер образов. Внимание концентрируется на самом главном, минуя подробности. Линия, плавно очерчивая фигуры, придает им не только законченность, но и необычайную ритмичность, почти математически рассчитанное равновесие и соразмерность. Эрни умело пользуется ритмом — ритмом композиции, уравновешенной даже в драматических сценах, ритмом линии, часто абстрагированной, но никогда не формальной, ритмом жестов и пауз.

Нередко художник использует деталь. Он уверенно извлекает ее, продвигает вплотную к зрителю, делает ее объемной и монументальной. Эрни неизменно стремится к лаконичности образа. Его рисункам свойственна своего рода безусловность. Кажется, что уже в графическом характере рисунка он старается отмести какие бы то ни было сомнения в величии простых, первоосновных человеческих чувств.

Понимание человека как существа возвышенного и одновременно естественного, создание гармонического и прекрасного привело Эрни к античности. Недаром в списке книг, им иллюстрированных, так много классических авторов: Платон (1941), Тибулл (1942), Пиндар (1944), греческие мифы (1948), Софокл (1949 и 1950), Лонг (1950).

Античная тема интересует его и в современной литературе — пример этому иллюстрации к «Поэме о Нарциссе» П. Валери (1955).

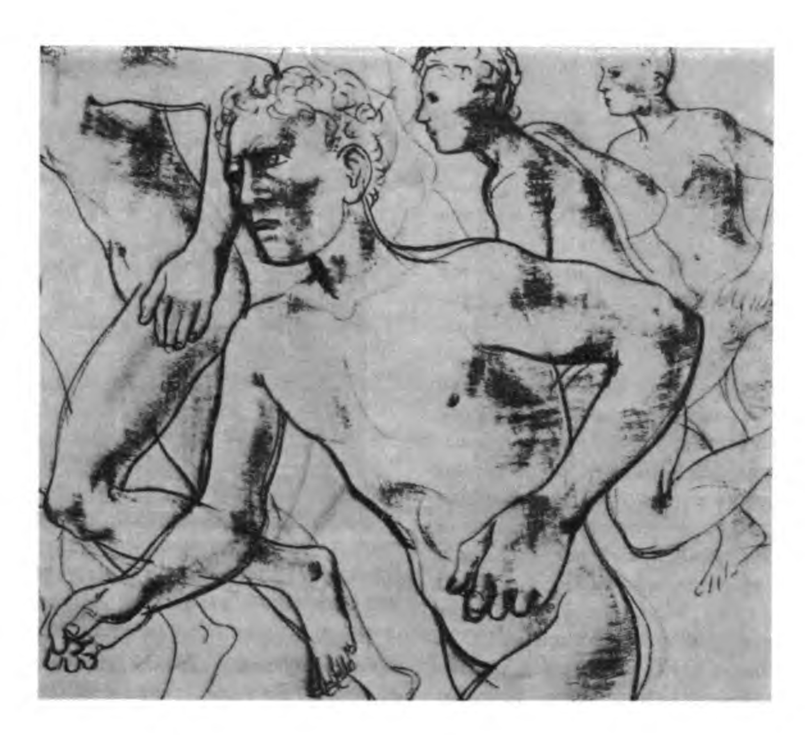
Создав своеобразный, впрочем, вполне условный тип античного персонажа, он широко пользуется им для иллюстрирования греко-римской литературы, мало задумываясь над тем, что герой Гомера, вероятно, совсем не сродни Тибуллу или Овидию. Этот возникший под прямым воздействием рисунков Пикассо 20-х годов тип отличается гармоническим телосложением, элегической непосредственностью психической характеристики и жизнерадостным внутренним строем. Античные фигуры Эрни являются в смелых и нарочито свободных ракурсах. Они как бы олицетворяют некую идеальную античность, античность вообще, античность в сознании XX века.

По существу, подобные герои Эрни — зрелые мужи, неторопливые старцы и сильные, стройные девушки — все это только зримое воплощение мыслей о возвышенном и прекрасном человеке.

От Эрни было бы напрасно требовать буквального и почтительного иллюстрирования книги. Он редко удовлетворяется ролью комментатора — хотя бы и проникновенного — авторского текста. Его привлекает другой тип иллюстрации, существующей на равных правах с текстом. Эрни предпочитает создать цикл, живую последовательность образов, связанных друг с другом теснее, чем с литературным повествованием.



Г. ЭРНИ. Обложка, 1957



Г. ЭРНИ. А. Боннар. «Человек предвещает». Иллюстрации, 1953

Его иллюстрация не столько воплощает литературный образ средствами пространственного искусства, сколько создает ему свободную аналогию. Его рисунки живут сами по себе и вступают в контакт с текстом лишь изредка, тогда, когда этого требует логика его графического цикла. Но эти мгновенные соприкосновения литературы и графики порой сто́ят более тесных связей — они вскрывают внутреннее единство текста и рисунков очевиднее, чем это было бы при их непрерывном сочетании.

Впрочем, Эрни не пренебрегает и другим типом иллюстраций. Иногда он ограничивается одним или несколькими рисунками, существующими отдельно от текста, как некая вольная вариация, затрагивающая какой-то один, скорее стилистический признак текста, чем существо его смысла. В таких — и нередких — случаях его рисунки обретают оттенок нарочитой очищенности (граничащей иногда с некоторым легкомыслием) или даже иронической бесстрастности.

Рисунок Эрни холоден и впечатляющ. Ему чужда и безразличная повествовательность и лирически эмоциональная недосказанность. Искусство его лишено не только камерности, но и интимности. Все работы, несущие на себе печать сомнений или внутренних размышлений, — неудачны.

Для полноценного выражения своих художественных возможностей Эрни необходима до конца додуманная, четко сформулированная и отстоявшаяся мысль. Только тогда его незаурядный талант рисовальщика проявляется в полную меру.

Быть может, как раз эти черты Эрни определяют явное превосходство его иллюстраций и плакатов над его же живописными произведениями. Книга или рекламный текст дают направленность его художественной фантазии. Можно увидеть влияние этой черты и в характере его иллюстраций — в очевидном предпочтении рисунка-образа рисунку-рассказу.

А окидывая взглядом весь творческий путь Эрни, становится очевидным и другое — только с возникновением в его искусстве темы прогресса и Человека он смог выйти из путаницы чужеродных и подчас сомнительных влияний и занять заметное место в современной культуре.

М. Климова

РОКУЭЛЛ КЕНТ

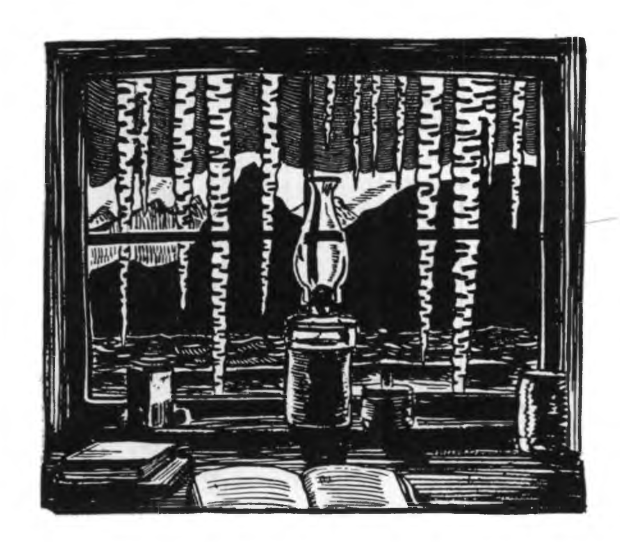
Пожалуй, не много найдется сейчас художников, которые могли бы, как Рокуэлл Кент, сказать про себя: «Я точно столь же писатель, сколько и художник, и не потому, что я делаю и то и другое как-нибудь особенно хорошо, а потому, что я мыслю и в образах искусства, и в образах литературы»[1].

Кент был уже зрелым художником с вполне сформировавшимся мировоззрением и творческим методом, когда он почувствовал себя вправе серьезно заняться литературой. В 1920 году, когда художнику было уже тридцать восемь лет, была опубликована первая написанная и проиллюстрированная им книга — «Дикий край». За ней последовали и другие его книги с собственными иллюстрациями: «Путешествие к югу от Магелланова пролива» (1924), «Норс-бай-ист» (1930), «Саламина» (1935), «Это мое собственное» (1940) и, наконец, изданная в 1955 году автобиография Кента, которую он назвал словами негритянского гимна «Это я, господи».

Мастерство Кента-иллюстратора формировалось,

---

[1] Выставка произведений Р. Кента (Москва, декабрь 1957 г.) Каталог, М., 1957, стр. 9.



Р. КЕНТ. «Дикий край». Иллюстрация, 1920

таким образом, параллельно с его мастерством писателя. Во время своих бесконечных странствий, где-нибудь в маленькой хижине на севере Гренландии или на южном побережье Огненной Земли, в тесной корабельной каюте или купе поезда Кент заносит в дневники свои впечатления и делает в альбомах многочисленные зарисовки с натуры. Из этих путевых литературных набросков и зарисовок рождались его книги. Подобный творческий метод обусловил тесное единство текста и оформления его книг: рисунки здесь в такой же мере иллюстрируют текст, в какой и текст иллюстрирует рисунки.

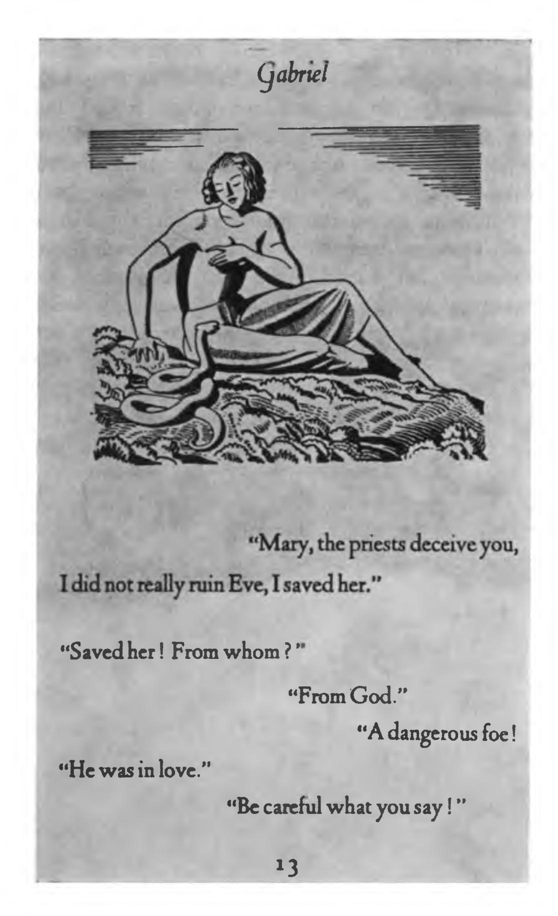
Известный историк американского искусства Е. П. Ричардсон назвал две первые книги Кента — «Дикий край» и «Путешествие к югу от Магелланова пролива» — «одними из лучших американских книг этого периода своей гармонической слитностью текста и иллюстраций»[1].

В некоторых его иллюстрациях к книге «Дикий край» суровая и величественная природа Аляски приобретает подчеркнуто мрачный и зловещий характер, выступает носителем враждебного человеку начала. В них преобладают тяжелые, несколько огрубленные формы, резкие контрасты белых и черных пятен, энергичные, прямые штрихи.

В рисунках к своим последующим книгам

---

[1] E. P. Richardson, Painting in America, New-York, 1956, p. 336.



Gabriel

"Mary, the priests deceive you, I did not really ruin Eve, I saved her."

"Saved her! From whom?"

"From God."

"A dangerous foe!

"He was in love."

"Be careful what you say!"

13

Р. КЕНТ. А. Пушкин. «Гавриилиада». Заставка, 1929

(«Норс-бай-ист», «Саламина», «Это я, господи» и др.) художник постепенно освобождается от несколько рационалистического, предвзятого подхода к природе. Его восприятие становится более непосредственным, он в большей степени начинает исходить от самой объективной сущности природы во всем многообразном богатстве ее проявлений. Меняется и его графическая манера. В его ранних книгах предельная обобщенность, граничащая подчас с символизмом, в одних рисунках существует параллельно с конкретностью беглой зарисовки с натуры в других. Рисунок его последующих иллюстраций становится более легким и совершенным, штрих более упорядоченным, композиция более ясной. Сама система штриха передает в лучших его рисунках атмосферу данного состояния природы. То несколько длинных, как будто бы вычерченных штрихов, положенных на чистую белую поверхность бумаги, передают и морозную колючесть прозрачного, лишенного влаги воздуха, и хрупкость граней света и тени на белом снегу, и необычную миражную красоту Северного сияния, то мелкий и прерывистый, пунктирный штрих создает ощущение вибрации призрачного северного света.

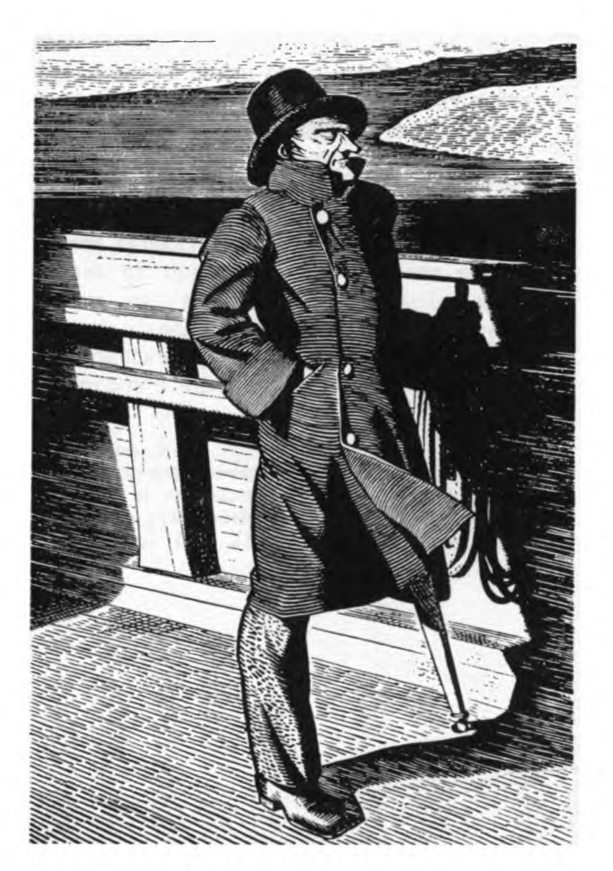
Обобщенная, лаконическая манера его рисунка с игрой контрастов без переходов полутонов передает характер простой и величественной природы севера.

В этих иллюстрациях проявляется и декоративное мастерство Кента: четкость силуэта и игра линейного ритма позволяют ему достичь в пределах одного листа органического единства шрифта и рисунка. Он умеет найти ту меру условности, которая, не нарушая ощущения реальности пространства, сохраняет плоскость листа, выбирая для этого либо очень высокие точки зрения, либо замкнутые пространства без прорывов в глубину.

С конца 20-х годов Кент все чаще начинает обращаться к иллюстрированию произведений классической литературы. За свою долгую жизнь Кент проиллюстрировал многих классиков: Шекспира, Пушкина, Уитмена, Боккаччо, Мелвилла, Чосера, и других. В современной американской книжной иллюстрации Кент занимает особое место. Им свойственно глубокое уважение к замыслу произведения, тонкое проникновение в характер его образно стилистического строя. В 1929 году в Нью-Йорке издается пушкинская «Гавриилиада» с иллюстрациями Кента, в легком певучем ритме рисунка



Р. КЕНТ. Д. Боккаччо. «Декамерон». Иллюстрация, 1949



Р. КЕНТ. Г. Мелвилл. «Моби Дик, или Белый кит». Иллюстрация, 1930



Р. КЕНТ. «Это я, господи», 1955. Рисунок

которых ощущается поэтическая прелесть пушкинского стиха. В том же году он создает свои иллюстрации к «Кандиду» Вольтера, и опять изысканно грациозный и иронически философский стиль этого произведения, столь, казалось бы на первый взгляд, отличный от романтически приподнятой настроенности творчества Кента, нашел прекрасное воплощение в легких перовых рисунках художника.

Но высшим достижением Кента в этой области можно по праву считать его иллюстрации к книге классика американской литературы Германа Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит», вышедшей в 1930 году. Кент создал около трехсот иллюстраций к этой книге. Тема героической борьбы человека с природой, проходящая в качестве лейтмотива в книге Мелвилла, оказалась близкой основной линии творчества Кента, его мировосприятию.

В своих иллюстрациях Кент, как правило, не идет по пути подробного описания конкретного события текста книги. Он скорее выражает в них основную эмоциональную настроенность каждой главы, раздела, сюжета. Так, фронтиспис к «Декамерону» Боккаччо, изображающий умирающих на залитых солнцем улицах Флоренции людей, своими ломающимися, острыми линиями и резкими контрастами цвета создает тот мрачный, трагический фон, на котором происходит действие новелл. Излюбленной формой иллюстрации Кента является включающая в себя заглавную букву, заставка, которую можно назвать эмоциональным эпиграфом данной главы. В его заставках к книге Эстер Шепард «Поль Беньян» (1941) появляется сам герой книги Беньян, который скручивает заглавные буквы из огромных стволов деревьев, демонстрируя свою добродушную богатырскую силу и раскрывая тем самым читателю еще до прочтения текста основную мысль литературного произведения.

Книжная иллюстрация занимает большое место в творчестве Кента и является его органической частью, потому что образная и стилистическая сторона его лучших иллюстраций определяется тем же источником, что и характер живописи, графики и литературных произведений Кента: его любовью к природе в самых первозданных величественных, не затронутых цивилизацией формах, его восхищением мужеством человека, подчиняющего себе эту природу. Поэтому высшие достижения Кента лежат в иллюстрации тех произведений, которые созвучны по своему духу его собственному мировосприятию.

И. Голомшток

●

IV • ИЗ ИСТОРИИ КНИГИ

Э. СМИРНОВА

ДРЕВНЕЙШИЙ ПАМЯТНИК РУССКОГО КНИЖНОГО ИСКУССТВА

КНИГИ — «реки, напояющие вселенную, это источники мудрости...»; «Ум без книг — как бескрылая птица». Такие высказывания, выражающие уважение и любовь к книге, часто встречаются в древней русской письменности [1].

Сведения древних авторов и новейшие находки археологов неоспоримо доказывают широкое распространение письменности на Руси уже в IX—X веках. Но в пожарах и войнах прошедших веков погибло огромное количество русских книг. Среди сохранившихся до наших дней «Остромирово евангелие» является одной из древнейших русских книг, а из точно датированных — первой по времени. Его писец — диакон Григорий — сообщил в своем послесловии, что оно было создано в 1056—1057 годах по заказу правившего в те годы Новгородом посадника Остромира, родственника киевского князя Изяслава Ярославича.

«Остромирово евангелие» является самым драгоценным и изысканным по оформлению среди древнейших памятников русской книжности и свидетельствует о высоких достижениях книжного искусства уже в далекую пору Киевской Руси. Значение этого выдающегося памятника русской культуры было подчеркнуто торжественно отмеченным научной общественностью в 1957 году 900-летием его существования.

Как и все древнейшие русские книги, оно написано от руки, четким, строгим почерком — «уставом», на тонком, тщательно выделанном пергамене (особо обработанной телячьей коже). Переплет его не сохранился. Книга содержит 294 листа, размером 35×30 *см*. Это одна из самых больших по формату русских рукописей. Текст располагается на страницах в два столбца, по восемнадцать строк в каждом [2].

---

[1] «Похвала книге», изд. И. А. Шляпкина, Петроград, 1917, стр. 5.

[2] «Остромирово евангелие» хранится в Отделе рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Подробные сведения и указания на литературу см. в кн.: Е. Э. Гранстрем, Описание русских и славянских пергаменных рукописей. (Гос. Публичная библиотека. Труды Отдела рукописей), Л., 1953, стр. 15—16; Труды Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, т. V (8), Л., 1958, стр. 9—56.

Рукопись украшена миниатюрами, писанными золотом заглавиями, орнаментированными заставками и инициалами. Заставки помещены перед крупными разделами текста. Одна из них, большая, находится в начале всей рукописи и расположена на первой странице текста во всю ее ширину. Восемнадцать малых заставок в виде узких лент соответствуют отдельным столбцам.

Многочисленные, исполненные золотом и красками инициалы открывают каждый небольшой раздел книги. Расположенные в начале строк, они искусно вкомпонованы в текст.

Страницы «Остромирова евангелия» пленяют красотой композиции текста, четкостью и изяществом почерка, изысканностью заставок и инициалов, подобных драгоценным ювелирным произведениям.

На отдельных листах помещены миниатюры с изображениями легендарных авторов евангельских книг — Иоанна, Луки и Марка (лл. 1 об., 88 об., 126 об.). Изображение четвертого евангелиста — Матфея — не было исполнено, и лист, приготовленный для этой миниатюры, остался пустым (л. 57).

Степень сохранности миниатюр различна. Если вторая и третья миниатюры сохранились сравнительно хорошо, то в первой красочный слой в нескольких местах осыпался. Особенно значительны утраты на лице Иоанна.

Евангелисты представлены за работой. Их образы вдохновенны и величественны. Иоанн, стоя, диктует своему юному ученику Прохору. Вслушивающийся Прохор полон внимания и сосредоточенности. Лука слегка привстал, принимая протянутый ему с неба свиток. Его массивная фигура неподвижна, а лицо со впалыми щеками аскета, с сурово сдвинутыми бровями полно напряженного ожидания. Марк задумчиво прислушивается, подняв взгляд от книги.

Подробно изображены в миниатюрах принадлежности письма. На столе Луки лежат листы пергамена, пенал, циркуль и цепочка для разметки строк, губки, стоит прозрачный стеклянный кувшин с водой. Книги, в которых пишут евангелисты, лежат на особых пюпитрах, а Марк держит книгу в руках. По обычаю искусства того времени он изображен пишущим палочкой (тростниковое перо, «калам»), хотя на Руси писали птичьими перьями (чаще всего гусиными).

Художественные особенности миниатюр свидетельствуют о том, что они принадлежат трем разным мастерам.

Первая миниатюра исполнена в свободной живописной манере. Одежды падают широкими, свободными складками, с густыми тенями и яркими бликами света. Колорит построен на тонких красочных сочетаниях. На Иоанне голубой хитон и жемчужно-серый гиматий с вишневыми тенями. Прохор одет в голубой, но другого оттенка хитон и желтый гиматий. Цвета одежд гармонируют с вишневыми, обведенными белой каймой нимбами. Хорошо сохранившееся юное, округлое лицо Прохора объемно моделировано светотенью. Поверх зеленоватого, прозрачного тона, оставленного в тенях, положена телесного оттенка краска, определяющая освещенные места. Наиболее глубокие тени подчеркнуты красным, а самые сильные блики света — энергичными белильными мазками. Особенно объемно вылеплен рот — небольшой, мягких очертаний, с тенями в углах и под нижней губой. Тщательность исполнения особенно поразительна при малых размерах изображений (голова Прохора — 12×12 *мм*).

Художник, исполнивший миниатюру, был блестящим мастером рисунка. В тех участках, где красочный слой осыпался, обнажились лежащие на белом пергамене уверенные линии первоначального рисунка. Жидкой, прозрачной розовой краской художник наметил контуры черт лица и прядей волос Иоанна, складки одежд, строение рук.

Присущие данной миниатюре величественная суровость образов, свободные живописные приемы, лаконичность художественного языка, отсутствие мелочной детализации являются характерными чертами живописи этого времени.


ЄВА · ѾІОАНА · ГЛА · А ·

ИСКОНИ БѢ СЛОВО
И СЛОВО БѢ ОТЪ
БА · И БЪ БѢ
СЛОВО · СЕ БѢ
ИСКОНИ ОУ
БА · И ТѢМЬ ВЬСЯ БЫ
ША · И БЕЗ НЕГО НИ
ЧЬТО ЖЕ НЕ БЫСТЬ
ЄЖЕ БЫСТЬ · ВЪ ТО
МЬ ЖИВОТЪ БѢ · И

ЖИВОТЪ БѢ СВѢТЪ
ЧЛОВѢКОМЪ · И СВѢ
ТЪ ВЪ ТЬМѢ СВЬТИ
ТЬСЯ · И ТЬМА ЕГО
НЕ ОБЯТЪ · БЫСТЬ
ЧЛВКЪ ПОСЪЛАНЪ
ОТЪ БА · ИМЯ ЕМОУ
ІОАНЪ · СЪ ПРИДЕ
ВЪ СЪВѢДѢТЕЛЬ
СТВО · ДА СЪВѢДѢТЕ

«Остромирово евангелие». 1056—1057. Страница



«Остромирово евангелие». Иоанн и Прохор. Миниатюра

Иначе исполнены миниатюры с изображениями Луки и Марка. Несмотря на то, что они сделаны разными мастерами (об этом говорят особенности их рисунка и колорита: чрезвычайно большие кисти рук Марка, некоторые отличия в оттенках лиц, трактовке складок и цвете одежд), они стилистически близки друг другу. И фигуры и лица евангелистов переданы совершенно плоскостно, в графической манере. Светотень почти отсутствует; в тенях одежд художник ограничивается тем, что кладет краску более плотно и густо, а на лицах делает незначительные киноварные отметки на лбу и вдоль теневой части носа, лежащие поверх основного ровного ярко-розового тона. Главное значение придано рисунку, линии. Это золотые контуры, совсем тонкие на мелких складках одежд и более широкие — на крупных. Освещенные места тоже переданы золотом — сетью штрихов, расходящихся от золотого мазка. Золотом оконтурены черты лиц, обведена складка между бровей и даже пятна яркого румянца на щеках.

Графический прием изображения не представляет собой исключительного явления в русской живописи XI века. Он известен в фресках северного притвора Киевской Софии и особенно в росписи Новгородской Софии (изображение Константина и Елены).



«Остромирово евангелие». Евангелист Лука. Миниатюра

Красочная гамма миниатюр очень насыщена. Так, вишневый гиматий сопоставляется с ярко-синим хитоном Марка или изумрудно-зеленой, глубокого оттенка одеждой Луки. Изысканными тонкими узорами в миниатюре Марка покрыт фон, а в изображении Луки — нимб, здание, скамья и лежащая на ней подушка, ковер под ногами.

Золотые контуры нередко применялись еще византийскими миниатюристами. Золотые очертания прядей волос и складок одежд встречаются и в русской живописи — в станковых памятниках XII—XIII веков. Но нигде виртуозный золотой рисунок не приобретает такого исключительного значения, как в этих миниатюрах «Остромирова евангелия». Его сочетание с сияющими, яркими и чистыми красками, невольно вызывающее в памяти излюбленные в то время перегородчатые эмали, обилие тончайшего орнамента придают им облик драгоценных ювелирных произведений.

«Остромирово евангелие» богато орнаментировано. Орнаментом заполнены и великолепные обрамления миниатюр и заставки. Основные его мотивы — крупные пятилепестковые цветы арники или трехлепестковые лилии — «крины». Исполненные яркими и чистыми красками — алой, синей, зеленой, — они варьируются в разнообразных соче-

таниях, то вписываясь в круги, треугольники или сложные сердцевидные фигуры, то соединяясь волнистыми побегами. Сияющие золотые фоны усиливают великолепие драгоценных узоров. Этот орнамент, использовавшийся еще византийскими художниками-миниатюристами, получил в XI веке широкое распространение на Руси. Он в изобилии встречается в мозаиках и фресках Киевской Софии и Михайловского Златоверхого монастыря, в ювелирном искусстве.

Богатство декоративного убранства «Остромирова евангелия» дополняется многокрасочными инициалами. Составляя их рисунок из разноцветных, окаймленных золотом лент, порой перевязывая их узлами, художник проявляет неистощимую фантазию, ни разу не повторяя одинаковых композиций.

Часто художник включает в инициал растительные мотивы — цветы и крупные листья и изображения сказочных, фантастических существ. Иногда в круглые петли букв «В» и «Р» он вписывает человеческие лица.

Многие элементы, входящие в состав инициалов «Остромирова евангелия», нередко встречаются на страницах болгарских рукописей XI—XII веков — «Супрасльской рукописи», Охридского апостола, Хиландарского паремейника, Охридской псалтыри, евангелия из собрания Григоровича[1]. Мы находим там крупные листья, образующие нижнюю петлю букв «В» и «Р», большие головы драконов, человеческие лица.

Помимо мотивов заглавных букв «Остромирово евангелие», подобно многим древнейшим русским рукописям, имеет и другие черты, указывающие на близость к памятникам болгарской письменности. Об этом говорят и лингвистические признаки и ряд палеографических особенностей (необычные для русской письменности начертания отдельных букв)[2]. Некоторые детали его миниатюр также обнаруживают близость к болгарскому искусству. Так, узоры ковра под ногами Луки и Иоанна, орнаменты на здании в миниатюре с изображением Луки напоминают мотивы архитектурной керамики и мраморной резьбы в Преславе[3]. Эти факты свидетельствуют о давних культурных связях славянских народов.

Необходимо отметить, что в указанных болгарских рукописях инициалы исполнены плоскостно, чернильными или киноварными линиями. Заглавные буквы «Остромирова евангелия», с их многокрасочностью, с объемной, живописной передачей отдельных изобразительных элементов, трактуют эти мотивы своеобразно. Подобные изображения встречаются впоследствии и в русском рукописном орнаменте конца XI—XII веков — в «Юрьевском евангелии», Псалтыри Гос. Публичной библиотеки в Ленинграде[4], «Добриловом» и «Архангельском евангелиях»[5]. Но здесь эти мотивы переданы в иной, характерной для своего времени манере.

Значение этих изображений во многом еще неясно исследователям. В некоторых из них угадываются образы древних языческих божеств. Таково, например, изображение полусобаки-полуптицы, ассоциирующееся с образом одного из славянских языческих божеств — Симаргла[6]. Округлые и румяные человеческие лица, возможно, следует рас-

---

[1] В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, Спб., 1887, табл. I, 18, 20, 26; табл. II, 3, 4, 17; табл. III, 18, 21, 27; табл. IV, 3, 4, 7.

[2] Н. Каринский, Письмо «Остромирова евангелия», Сборник Российской Публичной библиотеки, т. 1, вып. 1, Петербург, 1920, стр. 192.

[3] Ив. Акрабова, Декоративная керамика от Тузлалъка в Преслав. — Разкопки и проучвання, т. 3, София, 1949, стр. 121—128; Никола Мавродинов, Връзките между българското и руското изкуство, София, 1955, стр. 33—34, рис. 15—17.

[4] Шифр F п. I 23. В языке этой рукописи встречаются болгаризмы. См. Е. Э. Гранстрем, ук. соч., стр. 18.

[5] В. В. Стасов, ук. соч., табл. II, 7, 18, 19, 21, 22, 30, 31; табл. VII, 16; табл. IX, 3, 5, 7, 20.

[6] А. Н. Свирин, «Остромирово евангелие» как памятник искусства, Труды Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, т. V (8). Л., 1958, стр. 53—54.



«Остромирово евангелие». Евангелист Марк. Миниатюра



«Остромирово евангелие». Буквица

сматривать как отражение древних дохристианских народных верований, связанных с культом солнца[1].

Орнамент «звериного», «тератологического» стиля, полный рожденными народной фантазией образами, был широко распространен в русских рукописях, ювелирном искусстве, декоративной резьбе. Инициалы «Остромирова евангелия» являются первым примером такого стиля в орнаментике наших рукописей. Этот факт наряду с высоким мастерством их исполнения делает их ценнейшим источником для изучения истории русского орнамента.

Великолепная рукопись «Остромирова евангелия» с ее разнообразным декоративным убранством явилась плодом работы большой группы каллиграфов и художников. Установлено, что ее текст написан тремя или четырьмя писцами, из которых один написал первые двадцать четыре листа, второй (диакон Григорий), — остальной текст, третий выполнил золотые заглавия, а четвертый, возможно, надписи в миниатюрах[2]. Миниатюры же сделаны тремя художниками. Даже если предположить, что один из писцов или миниатюристов нарисовал все заставки и инициалы, остается очевидной вся обширность и трудоемкость работы, продолжавшейся более полугода (Григорий, написавший лишь часть текста, работал с 21 октября 1056 г. по 12 мая 1057 г.). В настоящее время трудно определить место, где было написано «Остромирово евангелие». Новгород был уже в XI веке крупным культурным центром. Известно о существовании созданных в Новгороде рукописей, более ранних, чем «Остромирово евангелие» («Книга пророков», написанная Упырем Лихим в 1047 г.). Однако в языке «Остромирова евангелия» нет новгородских особенностей, а его художественное убранство тесно связано с киевским искусством[3].

«Остромирово евангелие» — не единственное произведение, характеризующее блестящий расцвет искусства украшения книги в Киевской Руси. Широко известные «Изборник», выполненный в 1073 году для князя Святослава, и «Трирская псалтирь» 1078—1087 годов подтверждают мастерство русских миниатюристов и указывают на разнообразие направлений, существовавших в XI веке в русском книжном искусстве.

Среди рукописей XI — начала XII века ближе всего к рассматриваемому памятнику стоит так называемое «Мстиславово евангелие», написанное между 1103 и 1117 годами по заказу новгородского князя Мстислава Владимировича для основанной им церкви Благовещения на Городище[4]. Большая композиционная близость миниатюр и сходство всего художественного убранства обеих рукописей давно давали исследователям основание считать «Мстиславово евангелие» копией с «Остромирова». Однако «Остромирово еванге-

---

[1] Н. Н. Розов, «Остромирово евангелие» в Публичной библиотеке. Труды Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, т. V (8), Л., 1958, стр. 27.

[2] Н. Каринский, ук. соч., стр. 171, 189—190.

[3] Н. Каринский, Образцы письма древнейшего периода истории русской книги, Л., 1925, стр. 14.

[4] П. К. Симони, «Мстиславово евангелие», начала XII века в археологическом и палеографическом отношениях, изд. Общества любителей древней письменности, т. I, Вводная статья, 1910; т. II. Снимки, 1904.

лие» содержит лишь три изображения евангелистов. В «Мстиславовом» же представлен и четвертый — Матфей. Это вызвало предположение о каком-то общем оригинале, к которому восходят обе рукописи[1]. Гипотеза подтверждает и иными доводами. Тщательное сравнение обеих рукописей показывает, что миниатюры «Мстиславова евангелия» изобилуют множеством деталей, отсутствующих в «Остромировом». Эти детали вряд ли можно считать творчеством самого художника, так как их появление отнюдь не связано с суровым, строгим, несколько тяжеловатым стилем миниатюр и явной упрощенностью орнамента, по сравнению с «Остромировым евангелием». Так, художник передает тонкие узоры на нимбах Иоанна и Прохора (в «Остромировом евангелии» они только в миниатюре Луки), очерчивает одежды Прохора золотыми контурами. В изображении Марка в «Остромировом евангелии» близком по стилю к миниатюре Луки, но отличающемся от последнего упрощенностью композиции и отсутствием обстановки, художник «Мстиславова евангелия» показывает и скамью с подушкой, и подножие, и пюпитр, подробно рисует стол, а вверху намечает звездный сегмент — «небо». Изображая Луку, он передает пышную аркаду за столом, также отсутствующую в «Остромировом евангелии».

Кажется, как будто в миниатюрах «Мстиславова евангелия» перед нами возникают те детали, которые были опущены авторами соответствующих миниатюр «Остромирова евангелия». По этим деталям вырисовываются некоторые черты исчезнувших миниатюр, драгоценных и изысканных, с золотыми контурами фигур и предметов и тонкими орнаментами. В «Остромировом евангелии» отмеченные черты более всего сказываются в изображении Луки. Они проявляются и в миниатюре с Матфеем в «Мстиславовом евангелии» (как указывалось, в «Остромировом евангелии» соответствующее изображение отсутствует), композиционно очень близкой к миниатюре Луки. Как и там, его фигура представлена на фоне величественного здания; позади стола высится аркада (автор миниатюры Луки в «Остромировом евангелии» ее не изобразил, но в соответствующей миниатюре «Мстиславова евангелия» она, как отмечалось, представлена); на столе подробно показанные принадлежности письма; на нимбах евангелиста и ангела (символа Матфея) — золотой узор, а одежды также оконтурены золотом.

Записи в конце «Мстиславова евангелия» не указывают места, где оно было создано. Но отсутствие новгородских особенностей в его языке позволяет предположить, что оно было написано не новгородцем, а киевлянином, и, возможно, в самом Киеве[2]. Отметим, что в одной из записей, сделанных в евангелии, можно видеть намек на создание рукописи в самом Киеве. Княжеский тиун Наслав, посланный в Царьград для изготовления оклада, вернулся оттуда именно в Киев, после чего и «съконьчася вьсе дело». Это известие об окончании дела может относиться не только к завершению оклада, но и к окончанию всей книги.

Заключая свою запись, Наслав выражает восхищение не окладом, но всем евангелием, цену которому «един бог ведает».

Не хранилась ли именно в Киеве драгоценная рукопись, послужившая образцом и для «Остромирова» и для «Мстистлавова» евангелий?

Известна замечательная характеристика, данная летописцем киевским книгам, собранным еще Ярославом Мудрым, который «книгам прилежа, и почитая е часто в нощи

---

[1] А. Н. Свирин, ук. соч., стр. 51.

[2] А. И. Соболевский, Древнекиевский говор, Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук, т. X, кн. 1, 1905, стр. 317. Н. В. Волков допускает, что «Мстиславово евангелие» могло быть исполнено и в Новгороде приехавшим из Киева писцом. См. Н. В. Волков, Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV вв. и их указатель, «Памятники древней письменности», вып. CXXIII, Спб., 1897, стр. 30—31, В. Н. Лазарев считает «Мстиславово евангелие» исполненным в Новгороде. См. В. Н. Лазарев, Живопись и скульптура Новгорода, История русского искусства, т. II, М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 76.

и в дне.. И собра писце многы... и списаша книгы многы...» И далее: «Ярослав... любим бе книгам, и многы написав положи в святей Софьи церкви...»[1].

Если предположение об общем оригинале «Остромирова» и «Мстиславова» евангелий правильно, то таким образцом могла послужить одна из книг Киевской Софии, пленившая своим великолепным убранством правившего Новгородом знатного посадника Остромира[2], а несколько десятилетий спустя — князя Мстислава. Эта исчезнувшая рукопись должна была пользоваться широкой известностью, если даже среди относительно немногих уцелевших книг XI — начала XII века до нас дошло две ее реплики.

Древнейшая из них — «Остромирово евангелие» — характеризует блестящее книжное искусство Киевской Руси, традиции которого послужили основой для всего последующего развития русского книжного искусства.

---

1 «Повесть временных лет под 1937 г.»

2 Б. А. Рыбаков. «Остромирова летопись», «Вопросы истории», 1956, № 10, стр. 50.

Ф. ТАГИРОВ

«ОСТРОМИРОВО ЕВАНГЕЛИЕ» И СОЗДАНИЕ НОВОГО ШРИФТА

ВОПРОС о правомерности использования древнеславянского шрифта в оформлении советских книг является одним из наиболее спорных среди художников книги. Несмотря на то, что на обложках, титулах и заголовках книг, в оформлении отдельных элементов журналов и даже газет, а также в малой полиграфической продукции иногда используются шрифты, нарисованные с подражанием древнеславянским формам, художники обычно избегают разговоров о качестве их исполнения или хотя бы о возможности использования их в советской печати.

Это во многом объясняется тем, что в обыденном представлении вся история письменности допетровского времени приписывается церкви и все, даже лучшие образцы древнеславянской письменности признаются церковнославянскими. В дореволюционной палеографической литературе[1], а также в некоторых работах советских авторов[2] древнеславянская письменность часто отождествлялась с церковнославянской. До недавнего времени, можно сказать, все старорусские рукописные и печатные книги причислялись к разряду религиозной литературы.

За последние годы появились труды, по-новому раскрывающие характер содержания допетровских книг[3]. Однако нельзя считать исчерпанным изучение истории старорусской письменности и шрифта. До сих пор еще не рассмотрены художественно-графические особенности исторических образцов русского шрифта и не определены их историко-художественные истоки.

Почти семивековой период развития древнерусской письменности — от появления первой сохранившейся до нас рукописной книги (1056—1057) до введения русского гражданского шрифта (1708) — дает богатый материал для анализа построения русских шрифтов и понимания эстетических особенностей оформления русской рукописной и пер-

---

[1] Например, в известной книге И. С. Беляева «Практический курс изучения древней русской скорописи для чтения рукописей XV—XVIII столетии», изд. 2, М., 1911.

[2] А. Шицгал, Графическая основа русского гражданского шрифта, М.—Л., 1947.

[3] Н. С. Чаев, Л. В. Черепнин, Русская палеография, М., 1946; Л. В. Черепнин, Русская палеография, М., 1956. Е. И. Кацпржак, История письменности и книги, М., 1955; «У истоков русского книгопечатания», под редакцией М. Н. Тихомирова, А. А. Сидорова и А. И. Назарова, М., 1959.

вопечатной книги. Изучение особенностей древнего письма нам нужно для восстановления и критического использования того богатейшего наследия, которое таится в русских рукописных и первопечатных книгах, для использования и развития этих замечательных традиций русской художественной культуры.

Лучшие памятники древнерусской письменности по содержанию действительно носили религиозный характер, имели литургическое назначение. Тем не менее сама письменность сравнительно широко использовалась в государственных, а порой в торговых целях. Таким образом, древнеславянская письменность была в равной мере религиозной и светской.

Древнеславянское письмо в его кириллической алфавитной форме применялось на Руси еще до принятия христианства, и прежние утверждения о религиозном происхождении славянской письменности теперь стали несостоятельными.

Древнеславянская вязь как особое декоративное письмо сложилось на Руси лишь в XV веке[1]. Именно эта форма в соединении с полууставом и стала основой графики церковнославянской письменности (рис. 2). К сожалению, эта форма с ее характерными витиеватыми нижними частями («извивами») округлых букв «о» и «с» понимается нашими художниками как древнерусская форма письма и нередко используется теперь в оформлении печатных изданий. Даже в таком издании, как «Слово о полку Игореве» (Гослитиздат, 1959) в обложке и титуле, исполненном художником И. Бекетовым отдельные буквы решены, исходя из церковнославянского варианта, хотя в тексте, писанном палехским мастером И. Голиковым, подобных форм почти нет, если не считать некоторой вычурности элементов букв. На многих же других примерах можно видеть, как нарочитая стилизация рисунка букв под поздние формы письменности доводится до предела — до превращения их в церковнославянские (рис. 1).

С нашей точки зрения, именно начальные формы письма имеют большее значение для нашей советской книги. Они монументальны и просты и больше приближаются к печатным, чем поздние формы, а по своим графемам, можно сказать, — даже к гражданскому шрифту. Анализ графем письменности дает основу для понимания природы построения рисунка шрифта, так же как знание художником анатомии человека и его скелетной конструкции для правильного рисования человеческой фигуры. При изучении древнеславянской письменности анализ графем — графической первоосновы букв — имеет определенный практический смысл, а раскрытие конструктивных особенностей рисунка шрифта приблизит нас к пониманию художественно-графического существа древнеславянской письменности.

Как известно, первым датированным памятником русской письменности является «Остромирово евангелие, писанное в 1056—1057 годах дьяконом Григорием.

В шрифте «Остромирова евангелия», как и во всем его оформлении, чувствуется бельшой опыт писца, его высокая художественная культура. Писец Григорий был несомненно очень одаренным художником-каллиграфом своего времени.

Каковы графические особенности шрифта, которым написано «Остромирово евангелие»?

Основной текст «Остромирова евангелия» написан крупным уставным письмом темно-коричневыми чернилами. В строке в среднем десять-двенадцать букв.

[1] Л. В. Черепнин, Русская палеография, М., 1956, стр. 260.

1. М. В. МАТОРИН. Титульный лист. Гослитиздат, 1959

№ 1202. Кегль 20, компл. 12 ф., за фунтъ 1 р. 25 коп.

НОВЫЙ ІЕРУСАЛИМЪ

№ 147. Кегль 28, компл. 18 фунт., за фунтъ 1 р. 15 коп.

ХРИСТОЛЮБИВОЕ ВОИНСТВО

№ 148. Кегль 40, компл. 24 фунт., за фунтъ 1 р. 10 коп.

ПСАЛТИРЬ ЗАПОВѢДИ

2. Церковнославянский шрифт

Высота основного корпуса знаков в среднем равняется 6,86 *мм* с междустрочием (интерлиньяжем), равным высоте основного корпуса знака[1].

Для определения того, графика каких букв больше всего влияет на зрительный образ шрифта, можно дать перечень пятнадцати чаще других встречающихся в тексте букв,

НОЪАВЕТДЛМНСЬѢР

составляющих более 70 процентов текста. Этими буквами являются: из них первые восемь составляют 50 процентов в тексте.

Ритмическое расположение элементов букв, соразмерность и пропорциональность отдельных частей и знаков между собой, подкрепление концов штамбов засечками и резко выраженное выравнивание средних горизонтальных штрихов с подчеркиванием расхождения между оптической и геометрической серединами и другие моменты графического решения шрифта говорят о том, что дьякон Григорий понимал значение ритмического расположения элементов знаков для общего зрительного восприятия и имел определенные эстетические взгляды на построение шрифта.

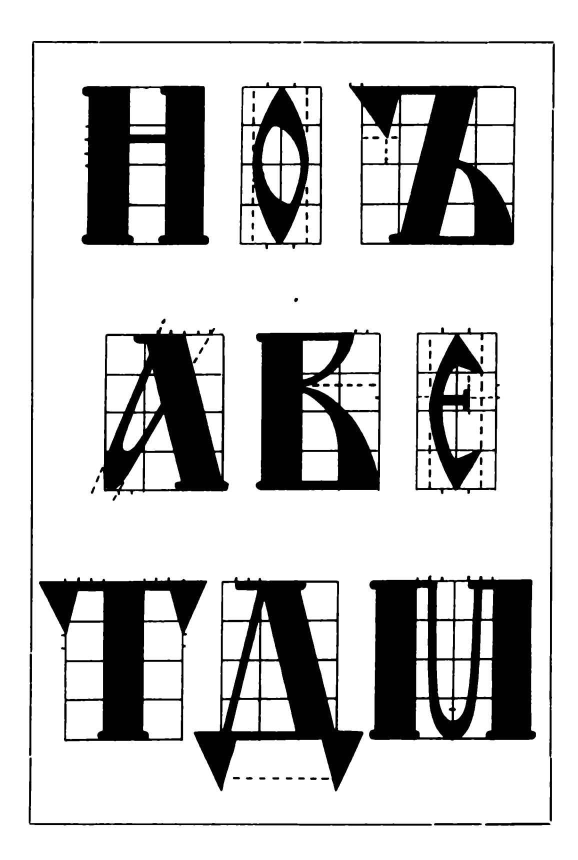
Для «Остромирова евангелия», как можно видеть из графического анализа (рис. 3)[3] выбран сильно контрастный шрифт с резко выраженной разноширинностью: округлые буквы «С», «О», «Є», почти в два раза уже прямоугольных, типа «Н», причем эти округлые буквы, как правило, светлее, чем остальные, то есть оставлены, очевидно, в том виде, в каком получились в результате техники письма. Соотношение сторон основных прямоугольных букв 3 : 4, модулем является толщина штамба. Конструкция букв приближается по отношению сторон к формату полосы, то есть их можно считать пропорциональными.

В 1929 году нами была выдвинута гипотеза о значении динамичности построения графем для процесса чтения, что было сделано на материалах истории греческого письма,

[1] Все размерные и расчетные показатели сделаны нами по факсимильному изданию «Остромирово евангелие», выпущенному И. К. Савинковым (Спб., 1883), отпечатанному фотолитографским способом.

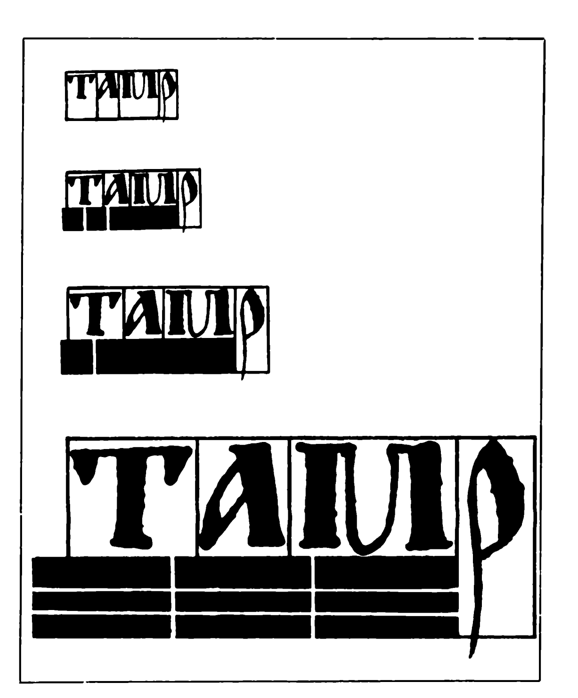
[2] Подсчет произведен по четырем страницам, взятым на выборку (стр. 131 л., 132 об., 169 л. и 193 л.).

[3] В зависимости от характера построения шрифтов для графического анализа можно применить разные системы схем построения знаков: модульную, основанную на функции квадрата, ориентирных линий и др. При модульной системе сетка строится на основе равных отрезков стороны квадрата или прямоугольника, где единицей (модулем) является, как правило, толщина основного штриха.



3. Графический анализ построения часто встречающихся девяти букв шрифта «Остромирова евангелия»

4. Основной и дополнительный кегли шрифта «Илья Муромец»



на примерах детского письма и т. д. Эта гипотеза затем получила экспериментальное подтверждение в исследованиях, проведенных нами в Институте психологии. Рассматривая часто встречающиеся в тексте «Остромирова евангелия» графемы, можно установить, что среди них нет ни одной, имеющей обратнодинамическое построение, то есть не согласованное с направлением чтения. Даже графема «а», позднее приобретшая явно обратнодинамичное построение, не может быть причислена с полной уверенностью к графемам, имеющим обратнодинамичное построение, она, пожалуй, относится к графемам статичным.

Буквы с выносными элементами вниз типа «р» по высоте в два раза больше, а типа «ф» — в три раза больше, чем буквы типа «н». Следует заметить, что в составе алфавита нет, если не считать буквы «ф», ни одного знака, имеющего выносной элемент вверх. В алфавите явно дано преимущество нижним элементам против верхних [1].

Естественно, схемы не могут учесть всех отклонений, которые возникают в построении букв при их рукописной, в известной мере скорописной технике исполнения, но основную тенденцию можно выявить и показать этими схемами. К характерным отклонениям следует отнести стремление вытягивать правую часть симметричных букв в сторону чтения (например, в ряде случаев в буквах типа «ж») или желание зрительно уравновесить букву «т», вследствие чего правый конец коромысла несколько укорочен и опущен, и т. п.

Рассматривая построение шрифта «Остромирова евангелия», можно без труда установить, что положительное качество его в простоте и достаточной четкости построения знаков, что дает право утверждать принципиальную возможность использования его как основы для построения одной из гарнитурных форм современного шрифта. Кроме простоты и четкости древнеславянский уставной шрифт имеет еще одно несомненное достоинство — своеобразную декоративную красоту. В торжественных документах и в продукции малой полиграфии, а также в оформлении некоторых произведений художественной литературы, созданных с использованием традиций народного художественного творчества и, более того, вообще в оформлении книг, журналов и газет, посвященных массовым народным праздникам, ярко и оригинально может зазвучать своими красивыми формами это древнеславянское уставное письмо (может

[1] В западной литературе (и под влиянием ее и в русской) утверждалось, исходя из преобладания в латинском современном алфавите верхних выносных элементов, а в русском — расположения функциональных элементов (или элементов отличителей) в верхних частях букв, что для чтения имеет преимущественное значение верх, а не низ. В наших исследованиях, проведенных в 1932—1933 гг., было показано, что знаки с отличительными элементами внизу читаются легче, чем с такими элементами вверху.

Янка
Купала

А кто
там идет..

перевод с белорусского
Максима
Горького

1959 Москва
Гослитиздат

5. Ф. Ш. ТАГИРОВ. Проект шрифта «Илья Муромец»



6. Три позиции знаков с выносными элементами в шрифте «Илья Муромец»

быть, в несколько переработанном виде). В некоторых случаях возможно применение этих шрифтов и для текстового набора.

Высказанная выше идея, правильность которой автор проверял и обдумывал в течение более десяти последних лет, была положена в основу оформления стихотворения Янки Купалы «А кто там идет . . .» (рис. 5). Эта работа была выполнена для конкурса на оформление лучшего стихотворения к Международной выставке книжного искусства в Лейпциге в 1959 году. Проекту этого шрифта присвоено название «Илья Муромец».

В отношении полиграфических и некоторых оформительских качеств новый шрифт проектируется с известным нарушением установившихся в настоящее время традиций. Та «аккуратность» в рисунках знаков, которая стала чуть ли не особым признаком современных шрифтов, создавая очень строгую цветность, часто серость, книжной полосы, приводит во многих случаях к неприятной сухости, делает сам шрифт даже холодным. Это преодолевается в новом шрифте не только графическими особенностями, но и сохранением качества рукописной «небрежности». Воспроизведение такого шрифта в металле с помощью современных гравировальных машин покажет ошибочность утверждения, что сухость в шрифтах создается машинным изготовлением пунсонов и матриц.

Из десятков вариантов написаний одних и тех же знаков, имеющихся в «Остромировом евангелии», в нашем оформлении стихотворения выбраны по два-три варианта. Из них в окончательном проекте оставляются по одному варианту, причем начертание некоторых знаков модернизируется; например, форма буквы «н» приобретает более современное начертание по сравнению со старославянским, когда она писалась, как «и».

Основным кеглем шрифта будет кегль 30, однако шрифт этого кегля будет состоять из литер кегля 18 и 30: знаки без выносных элементов — в кегле 18, а с выносными элементами — в 30 (рис. 4). Это дает возможность при желании максимально приблизить строки за счет сокращения междустрочья, так как литеры знаков без выносных элементов почти не будут иметь верхних и нижних заплечиков. При необходимости приближения строк друг к другу литеры со знаками, имеющими выносные элементы, могут в наборе занимать две-три позиции (рис. 6). Дополнительным будет шрифт в кегле 20 (кегли 12 и 20); вторым дополнительным будет шрифт в кегле 10 (все знаки одного кегля); третьим дополнительным будет шрифт в кегле 70 (кегли 42 и 70). Каждый кегль будет иметь по 53—54 знака. Каждый кегль шрифта требует дополнительного пробельного материала следующих толщин: для кегля 30 — в 12 пунктов, для кегля 20 — в 8 пунктов и для кегля 70 — в 28 пунктов.

Использование такого шрифта в оформлении советских печатных изданий, нам кажется, смогло бы дать дальнейший материал для решения вопроса о правомерности воссоздания графики древнерусских шрифтов на новых современных принципах.

●

Е. НЕКРАСОВА

ИЗ ИСТОРИИ АНГЛИЙСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ
(Уильям Блейк)

В 1957 ГОДУ по предложению Всемирного Совета Мира отмечалось двухсотлетие со дня рождения Уильяма Блейка — поэта, художника, гравера, своеобразного мыслителя, чье многообразное творчество — неотъемлемая часть классического наследия английской культуры.

В области искусства книги работы Уильяма Блейка занимают особое место. Неоцененные современниками, они оказали значительное воздействие на целый ряд мастеров книги и иллюстрации конца XIX и XX века.

Уже в XVIII столетии Блейк приходит к пониманию книги как органического единства не только текста и иллюстраций, но и всего оформления в целом, включая шрифт, формат, разворот, заставки, концовки, цвет печати и т. д. Такое понимание книги было свойственно или средневековью с его уникальными лицевыми рукописями и блочными книгами, где шрифт резался одновременно с иллюстрациями на одной доске, или же значительно более позднему времени в лучших и наиболее совершенных изданиях конца XIX и XX века. Характерно, что Уильям Моррис и Уолтер Крэн — ведущие английские художники, мастера книги этой эпохи — из всех художников-граверов XVIII века ценили одного Блейка, считая именно его зачинателем новой эры в области английской графики.

В книгах второй половины XVIII века, когда жил и творил Уильям Блейк (1757—1827), было принято употреблять для украшения примерно одни и те же заставки, виньетки и концовки, обычно резанные на меди и слегка протравленные, и помещать их в начале и конце глав или разделов, независимо от содержания книги. Такие украшения жили своей обособленной и самостоятельной жизнью — вдавленный след от их оттиска оставался на странице, отделяя их от текста, набранного высокой печатью. Но даже в тех случаях, когда виньетки резались на дереве, их облик от этого мало менялся: чаще всего это были все те же букеты, гирлянды, перевивающие вазы или раковины и т. п. Титульные листы и фронтисписы заполнялись обычно аллегорическими фигурами, олицетворяющими не только пороки или добродетели, но и науки, искусства, ремесла, города или нации — а вокруг них нагромождались столь же отвлеченно измышленные

атрибуты. Все вместе нередко составляло своеобразный ребус, расшифровать который было под силу не всякому читателю. Да к этому и не стремились. Такого рода композиции просто принимались как обязательное «украшение».

Другой тип книг составляли художественные издания репродукционного порядка, с таблицами резцовых гравюр, изображавшими античные скульптурные или архитектурные памятники или другие произведения искусства.

Уильям Блейк учился у гравера, работавшего для подобного рода изданий. Гравюра в XVIII веке вообще понималась преимущественно как подсобное ремесло для вос-





У. БЛЕЙК. «Врата рая». 1793. Гравюры

произведения чужих замыслов, но Блейк сумел преодолеть механическое однообразие такого труда и почувствовать в гравюре скрытые творческие возможности. «Я поочередно проклинаю и благословляю гравирование, — пишет он другу, — так оно трудоемко, но зато может дать такую красоту и совершенство»[1]. Его собственное творчество продолжало оставаться искусством линии в первую очередь. Оно было прямой противоположностью наиболее модным в то время видам английской станковой репродукционной гравюры: меццотинто или так называемой черной манере и пунктиру, оперирующими светотеневой лепкой пятном или тоном. С другой стороны, это были почти единственные виды гравюры в Англии XVIII века, где применялся и цвет, если не считать акватинты, употреблявшейся главным образом в пейзаже, и яркой раскраски карикатур, имевших такое большое распространение именно во второй половине века.

Цветом пользовался и Блейк. Но откуда взялось у него такое своеобразное тончайшее понимание цвета при печатании своих книг, нам трудно определить. Прозрачные и ясные, «как драгоценные камни», по выражению Блейка, краски его являются неразложимой частью его образов, той эмоциональной силой, которая пленяет и смягчает суровую скупость его почти всегда немногофигурных строгих композиций. Интересно,

[1] «The Complete Writings of W. Blake», ed. by G. Keynes, 1957, p. 837.

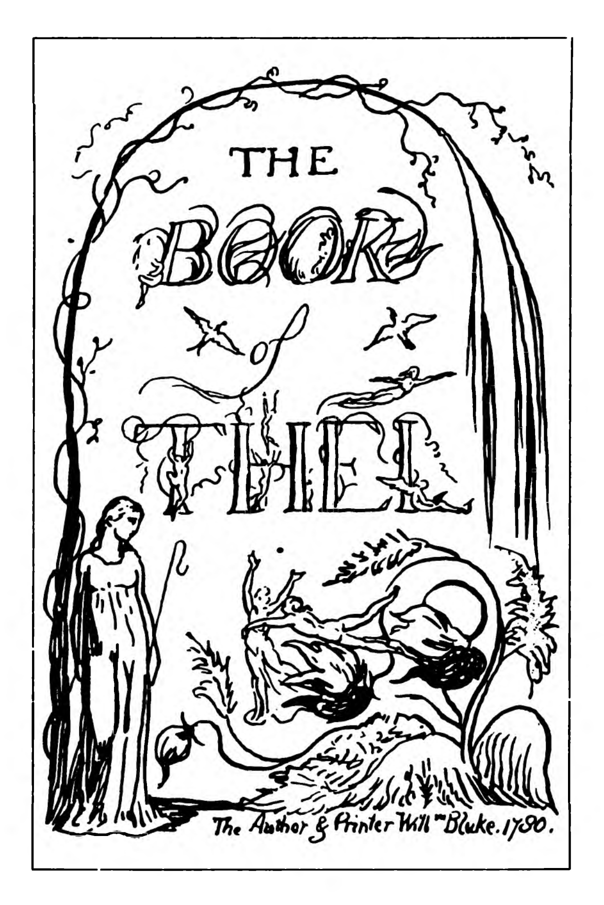
что свои поэмы он никогда не печатает черной краской. В основу он берет коричневую теплого тона, зеленую, синюю, никогда желтую и оранжевую, и в зависимости от этого тона контуров и шрифта строит и остальную раскраску. Самый метод печати Блейка сложен и своеобразен. Его можно назвать выпуклым офортом. Этим способом награвирована и отпечатана бóльшая часть его книг.

По-видимому, Блейк пришел к нему не сразу, а после того, как для него стало ясно, что ему не удастся найти издателей для своих литературных произведений. Только самая первая книжечка его стихов — «Поэтические наброски» — была издана обычным способом на средства его друзей. Но так как, несмотря на свои поэтические достоинства, она не имела успеха, то Блейку пришлось рассчитывать только на самого себя. Он вышел из затруднения, решив гравировать текст вместе с иллюстрациями. В отличие от обычного офорта на доску наносился лаком рисунок и текст, а оставшиеся чистыми белые места довольно глубоко вытравливались кислотой так, что текст и контуры рисунка оставались рельефными, выпуклыми.

Отпечатки раскрашивались от руки акварелью или также особым способом, причем непрозрачные краски, смешанные с лаком и клеем, наносились сначала на картон, а оттуда уже на первоначальный оттиск, — способ, близкий современной монотипии.

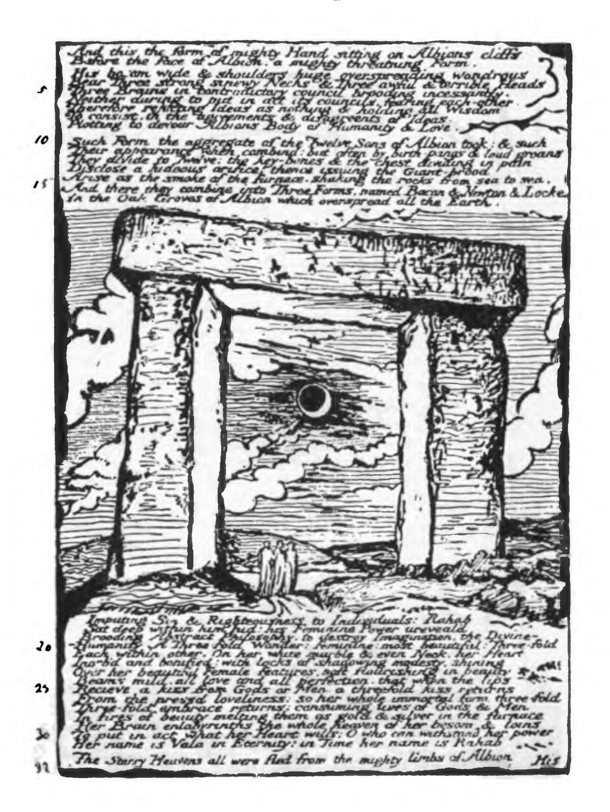
Характерно, что Блейк называет свою манеру «деревянная гравюра на меди», желая сказать этим, что книжная гравюра должна быть выпуклой и давать в оттиске впечатление своего рода ксилографии. Блейк чувствовал, что для органической связи иллюстраций и украшений книг с шрифтом, иллюстрации должны быть выполнены той же манерой высокой печати. И в своих медных досках он создает ксилографические эффекты — уверенной, довольно толстой линией, игрой темных и светлых пятен, замечательной связью шрифта с орнаментом и иллюстрацией. Отсюда своеобразная декоративность его книг, их органическая целостность и неповторимая прелесть каждого экземпляра, раскрашенного от руки самим автором.

Поскольку процесс перенесения текста на доску и само печатание и раскраска были сопряжены с большими техническими трудностями, Блейк сделал лишь очень малое количество экземпляров своих книг — (например, поэма «Мильтон» известна в 4 экземплярах, поэма «Иерусалим» — в шести, из них только один раскрашен). Но и на них Блейк не мог найти покупателей. Теперь эти уники, бережно хранящиеся в Британском музее в Лондоне и других собраниях, точно воспроизведены в целом ряде факсимильных изданий, имеющихся в частности в Государственной Библиотеке СССР им. В. И. Ленина.



У. БЛЕЙК. «Книга Тэль», 1789. Титульный лист

У. БЛЕЙК. «Иерусалим». 1804—1818. Страница





У. БЛЕЙК. Вергилий. «Пасторали». 1821. Заставка

Блейк был поэтом и художником, и пожалуй, поэтом больше, чем художником. Эти две стороны его творчества так тесно переплетены, что говорить о нем, как о художнике, не затрагивая его литературного творчества, нельзя. Всю жизнь он оставался верен своему глубокому убеждению, что в борьбе за светлое будущее человечества, за его обновленную свободную жизнь — главным оружием является искусство. Вера в действенную, преобразующую силу искусства пронизывает все его творчество.

Уже в «Поэтических набросках» 1783 года слышатся ноты гневного протеста и осуждения деспотизма и насилия. Все же в ранний период превалирует лирика — светлая и детски-прозрачная в «Песнях Невинности» (1789), философски-глубокая и пессимистическая — в «Песнях Опыта» (1794). Обе книги обычно переплетались им в один сборник, награвированный и отпечатанный вышеописанным способом. На каждой странице его декоративные обрамления и заставки неразрывно связаны с короткими строфами стихов. Для «Песен Невинности» очень характерен лист очаровательной песенки «Радость-дитя», где счастливая мать играет с ребенком, сидя в чашечке фантастического цветка, изогнутый стебель которого обвивает строчки текста.

Последние отблески нежных радужных тонов встречаются в листах ранней поэмы Блейка — «Книге Тэль» (1789), — поэме о сострадании к ближним, смутной и запутанной, в заставках которой удивительно сочетались изящество стройных фигурок, характерных для классицизма, со смелостью декоративной фантазии романтиков.

Медные доски для гравирования книг стоили дорого, и обычно формат книжек Блейка очень невелик, самая же маленькая из них — «Врата рая» (1793) — размером всего в несколько сантиметров. И на таком листе он умеет дать ощущение громадного пространства (в «Океане времени») или бесконечных стремлений человека («Хочу! Хочу!»).

Страстный протест против насилия не укладывался больше у Блейка в сжатую форму коротких стихов-песен. Он стремится создать грандиозный цикл так называемых «пророческих» поэм «нового мифа», объемлющий всю сложность и противоречивость бытия, с его ожесточенной борьбой, падениями и конечной победой светлого начала.

Мы не можем останавливаться здесь подробнее ни на содержании «пророческих» книг Блейка, ни на их оформлении, но необходимо указать, что термин «иллюстрация» в обычном смысле слова подходит тут еще меньше. Это скорее параллельные ряды образов, не нашедшие своего воплощения в слове. Таковы, например, такие листы его, как «Голод» или «Чума», которые, будучи вплетены в его поэму «Европа», являются не столько иллюстрацией к ней, сколько негодующим ответом Блейка на нашумевшие тогда сочинения Мальтуса, оправдывавшего все средства для сокращения народонаселения земли, вплоть до войн и нищеты.

Самое использование резца и травления для противопоставления сплошных пятен черного и белого предвосхищает в поэмах Блейка некоторые эффекты графики конца XIX и XX века. Суровее и резче даны контрасты света и густой тени.



У. БЛЕЙК. «Америка». 1793. Страница



У. БЛЕЙК. Вергилий. «Пасторали». 1821. Заставка

Иллюстрации в целый лист встречаются здесь значительно реже, чем небольшие композиции, непосредственно сливающиеся с текстом, заканчивающие или прерывающие его и снова словно резвящиеся на его страницах, странно убедительные, несмотря на свою фантастичность, — вроде юноши, летящем на лебеде, и детей, взнуздавших добродушную змею с хвостом, закрученным спиралью. Текст между ними написан на облаке, плывущем по черному ночному небу (поэма «Америка»). Иногда громовые раскаты слов мало соответствуют идиллическому спокойствию изображенной сценки, как, например, в листе с мальчуганами, мирно спящими рядом с кудрявым бараном под плакучей березой. Наивная непосредственность восприятия мира напоминает в некоторых случаях детские рисунки, как в заставке с домиком Блейка в Фельфэме (поэма «Мильтон»).

Плоскость листа с тесными рядами строк не прорывают даже простые и строгие массивные «ворота» мегалитической постройки, получившие у Блейка значение тяжких врат несправедливого закона, сквозь которые видно затмение солнца поэтического творчества.

Иногда страницы поэм получают почти орнаментальное решение, тогда неровная живая кайма сжимает вокруг текста узкую полоску заставки, которая проходит по-разному — то внизу, то сверху, то сбоку или между строк. Фигурки заставок врываются в текст или как бы рождаются из него, но всегда служат новым истолкованием или развитием его поэтических образов.

Такие же творческие задачи ставил перед собой Блейк и при иллюстрировании книг других авторов. Он создал несколько крупных циклов иллюстраций к чужим произведениям, своеобразно интерпретируя даже давно знакомые образы.

Самые высокие его достижения в этой области относятся к последним годам его жизни. Среди них — первые и последние его ксилографии 1818 года — небольшие заставки к школьному изданию «Пасторалей» Вергилия. Простыми и скупыми средствами здесь удивительно переданы эффекты освещения: вечерние отблески угасающей зари на одинокой фигуре запоздалого путника на пустынной дороге; угрюмый свет ущербной луны над полегшими хлебами и узловатым дубом с вывернутыми бурей ветвями; или мерцающее сияние заходящего солнца, заливающего спокойные холмы, тихие стада и задумчивых людей. Подобно родоначальнику торцовой деревянной гравюры Бьюику — кстати соплеменнику и почти современнику Блейка, — здесь превалирует белая линия, но в остальном нет ничего общего между мелочной аккуратностью и уютностью заставочек Бьюика и эпической величавостью гравюр Блейка

Но самым большим — и последним — циклом иллюстраций Блейка — около ста — являются его рисунки к «Божественной комедии» Данте. Он увлеченно работал над ними, даже будучи смертельно больным, и успел награвировать только семь рисунков. Они решены очень поразному: от самой законченной из гравюр «Вихря

For Ololon step'd into the Polypus within the Mundane Shell
They could not step into Vegetable Worlds without becoming
The enemies of Humanity except in a Female Form
And as One Female: Ololon and all its mighty Hosts
Appear'd: a Virgin of twelve years nor time nor space was
To the perception of the Virgin Ololon but as the
Flash of lightning but more quick the Virgin in my Garden
Before my Cottage stood for the Satanic Space is delusion

For when Los join'd with me he took me in his fiery whirlwind
My Vegetated portion was hurried from Lambeths shades
He set me down in Felphams Vale & prepard a beautiful
Cottage for me that in three years I might write all these
Visions
To display Natures cruel holiness: the deceits of Natural
Religion
Walking in my Cottage Garden, sudden I beheld
The Virgin Ololon & address'd her as a Daughter of Beulah

Virgin of Providence fear not to enter into my Cottage
What is thy message to thy friend: what am I now to do
Is it again to plunge into deeper affliction? behold me
Ready to obey, but pity thou my Shadow of Delight
Enter my Cottage, comfort her, for she is sick with fatigue

Blakes Cottage
at Felpham.

У. БЛЕЙК. «Мильтон». 1804—1808. Страница



У. БЛЕЙК. Данте. «Божественная комедия». 1824—1827. Иллюстрация

любовников», где адский смерч уносит в своем кружении бесчисленные души великих любовников, а Данте лежит в глубоком обмороке от жалости к трагической судьбе Паоло и Франчески, до монументальной простоты некоторых акварелей. Таковы горные пейзажи Чистилища, дышащие глубоким миром и тишиной, или бесконечные круги Ада, полные вздымающихся огненных столпов, видные в неровную прорезь «Врат Ада», куда мимо увитых плющом деревьев Вергилий увлекает за собой Данте, дивящегося на роковую надпись: «Оставь надежду всяк сюда входящий».

Данте много раз иллюстрировали, и небезынтересно было бы проследить, как претворялась в зрительные образы великая поэма в различные эпохи и у разных мастеров. Наиболее близки по времени к Блейку иллюстрации его друга Флаксмана. Они нравились Гёте за живость, наивность и силу композиции. Но Гёте заметил ограниченность дарования Флаксмана, указав, что ему лучше всего удаются наивные, идиллические мотивы. «В героических сюжетах он большей частью слаб»[1]. В иллюстрациях Блейка пленяет не идеальная холодная красота линий, как у Флаксмана, а сила и интенсивность чувства, внутренняя сосредоточенность и пронзительная острота восприятия, порождающая неожиданность концепции. Его почти не интересует любовный стержень поэмы — всего шесть листов из ста касаются Беатриче — в противоположность Габриэлю Россетти, будущему поклоннику Блейка, чьи многочисленные картины на темы из Данте все пронизаны пылом страсти.

Несмотря на разнообразие приемов в рисунках к Данте, как бы точно Блейк ни следовал его рассказу и как бы закончен ни был каждый лист сам по себе, — весь цикл их представляет собой, как верно заметил один из критиков[2], своеобразную многоголосую фугу, составленную из отдельных музыкальных фраз, но в своей последовательности образующую единое музыкальное произведение.

Внутреннее горение и устремленность к грядущей свободе и делают привлекательным для нас неровное, но всегда искреннее творчество Блейка. Книги Блейка являются ранним и редкостным примером понимания книги как органического единства содержания и его декоративного оформления.

[1] Вольфганг Гёте, Статьи и мысли об искусстве, М.—Л., 1936, стр. 198.
[2] См. R. H. Wilensky, English Painting, London, 1938.

V. РЕЦЕНЗИИ

«ОСНОВЫ ОФОРМЛЕНИЯ СОВЕТСКОЙ КНИГИ»

«Основы оформления советской книги»[1] — коллективный труд. Он создавался в период, когда ранее выпущенные издания по вопросам художественного и технического редактирования давали больше поводов для критического анализа, чем для позитивного изучения. Устаревшие по трактовке ряда принципиальных вопросов, по методике изложения, работы А. Реформатского, Л. Гессена, Г. Гильо и Д. Константинова, Б. Кисина не могли принести серьезной пользы учащимся еще и потому, что в них не отражался большой положительный опыт работы советских книгоиздателей в области художественно-технического оформления, накопленный в послевоенный период. Таким образом, студенты вузов и техникумов, связанные с оформлением книги, многочисленные сотрудники художественных и технических редакций, по сути дела, были лишены современной специальной литературы.

Издание «Основы оформления советской книги», подготовленное Всесоюзным научно-исследовательским институтом полиграфической промышленности и техники и осуществленное издательством «Искусство», было призвано ликвидировать это грозившее многими серьезными последствиями отставание в области учебной литературы.

Над этой книгой в течение нескольких лет работал коллектив из четырнадцати авторов, крупных специалистов в различных областях: искусствоведов, научных работников и практиков книгоиздательского дела и полиграфии. Они ставили перед собой задачу принципиально по-новому изложить и организовать учебный материал, суммирующий достижения в области оформления советской книги, художественного и технического редактирования, обосновав и обобщив их с научной точки зрения. «Основы оформления», таким образом, представляют собой труд, отличающийся целым рядом особенностей и в изложении отдельных проблем, и в общем построении всей книги.

Как всякий первый опыт, эту книгу трудно анализировать, потому что к ней нельзя подходить со стандартной меркой, при помощи которой обычно устанавливается доброкачественность изданий, называемых весьма общим, а поэтому часто неопределенным словом — учебное пособие. В самом деле, «Основы оформления» не следуют обычному правилу, по которому учебные пособия создаются

---

[1] «Основы оформления советской книги» под редакцией члена-корреспондента Академии наук СССР А. А. Сидорова и кандидата технических наук В. А. Истрина, М., «Искусство», 1956.

в соответствии с программами учебных заведений и определенными методическими установками. Для обычного вузовского пособия она содержит в себе и слишком много спорных элементов, связанных со становлением художественно-технического оформления на научную основу, и, таким образом, во многих разделах является еще пробным материалом, окончательная оценка которого может быть выявлена лишь путем проверки на педагогической практике. Спорных моментов можно найти много, почти в каждой главе. Они появляются и тогда, когда делается попытка построить точную формулировку понятия, и тогда, когда проводится классификация тех или иных явлений и когда вводится новая терминология или нормативные рекомендации и установки.

Было бы глубоко неправильно считать эту особенность пороком книги. Вернее всего, это законное следствие того обстоятельства, что как каждое новое дело, а именно таким являются «Основы оформления советской книги», почти всегда характеризуется в какой-то степени чертами некоторой организационной неопределенности и недоработки



Л. Б. ПОДОЛЬСКИЙ. Суперобложка

и в содержании и в форме. Именно поэтому важно объективно и внимательно разобрать сейчас достоинства и недостатки этой большой работы — первой, но, вероятно, не последней в этом плане.

Дух, если можно так сказать, содержания этой книги определило единство взглядов участвовавших в ней авторов по двум важным вопросам.

Во-первых, всеми ими было признано, что содержание произведения, специальное назначение книги являются исходными условиями при разработке художественно-технического оформления издания. Это положение естественно вытекало из очень важного для каждого издателя постановления ЦК ВКП(б) от 15 августа 1931 года — постановления, которое по сей день сохраняет свою актуальность и остроту.

Во-вторых, всеми авторами была признана необходимость рассматривать вопросы художественного и технического оформления не порознь, как это обычно делается, а комплексно. Это было подсказано жизнью и просто здравым смыслом, который утверждал, что нет никакого резона делить на две части то, что в книге выступает как единство. Это было бы порочно и с точки зрения методики преподавания и с точки зрения издательской практики, которая в настоящее время предпринимает конкретные меры к тому, чтобы объединить работу художественной и технической редакции в общем стремлении к главной цели — повышению культуры советской книги.

На этой основе были сформулированы два определения основных понятий предмета оформления и композиции книги. «Оформление книги — это выражение ее литературного содержания художественными и полиграфическими средствами в единой целостной и специфической композиции», — говорится во «Введении» (стр. 9). А «Композиция книги — это такое построение как всего оформления, так и отдельных элементов его, при котором художественные и полиграфические средства и отдельные элементы оформления выбираются, распределяются и соединяются так, чтобы создать обусловленное содержанием внутреннее единство оформления всей книги как художественно-полиграфического произведения искусства и как предмета материальной культуры» (стр. 11).

Трудно утверждать совершенную бесспорность этих дефиниций. Вызывает в них сомнение и слово «выражать» содержание; может быть, здесь уместнее было бы сказать «отражать», имея в виду те типы литературы, содержание которых не может

быть выражено в конкретной образной форме, а может быть лишь ассоциативно отражено; нельзя согласиться и с тем, что понятие «пластика» в обоих случаях исключается из определений и т. д.

Однако некоторая узость и спорность определений искупается правильностью их общей тенденции, основанной на признании и выявлении ведущей роли содержания во всех процессах оформления книги.

Изложение материала в трех последующих за введением частях книги построено таким образом, чтобы разобрать важнейшие вопросы и понятия оформления советской книги с бо́льшей полнотой и глубиной. Следует сразу отметить, что хотя эта задача авторами книги в значительной мере выполнена, в издании имеется целый ряд серьезных недостатков, большей частью методического характера. Следует отметить два из них как наиболее существенных.

Первый заключается в том, что авторы почти всех статей при изложении материала, как правило, склонялись к традиционному методу описания, в котором растворялась острота постановки вопроса, а порой ускользала и его суть.

В самом деле, первая часть книги представляет собой описание элементов и средств оформления, вторая часть — описание особенностей оформления различных типов книжных изданий, а в третьей описывается методика художественного и технического редактирования. Прочитав все три части, можно получить запас знаний, которые дадут возможность освоить (в основном теоретически) приемы, которыми в настоящее время пользуются художественно-технические редакторы в своей практике. Но о путях их дальнейшего творческого развития в книге, за исключением общих фраз, ничего найти не удается.

То, что в книге нет установки на развитие у учащихся творческой инициативы, критического мышления — вторая серьезная ошибка, допущенная в «Основах оформления советской книги». Особенно сильно этот недостаток дает себя чувствовать во второй части книги, которая называется «Основы оформления различных типов книжных изданий». Вся эта часть состоит из рекомендаций, составленных на основе существующей практики оформления политической, научной, учебной, художественной и других видов литературы. Причем, эти рекомендации даются без учета тех недостатков, которые имеются в оформлении этих видов литературы, без намерения выработать у читателя критическое отношение к ним. А между тем всем известно, что, например, оформление учебной литературы, производственно-инструктивные издания до сих пор далеки от образца, недаром советская общественность неоднократно обращала на это внимание. Поэтому давать рекомендации по поводу оформления этих книг, не характеризуя истинного положения вещей и не указывая на необходимость преодоления хотя бы характерных недостатков в этой области, глубоко неправильно. Приведенные, например, Б. М. Кисиным в статье об учебниках примеры о бабочке и птичках ни в коей мере нельзя отнести к категории принципиальных, они скорее уводят от существа дела — проблемы повышения культуры оформления учебной литературы, — чем помогают ее решить или хотя бы обратить на нее внимание.

Все главы этой части написаны сухим, казенным языком; построенные по одной типовой схеме, они скорее всего напоминают протокол.

Вероятно, для того чтобы эта важнейшая часть книги приобрела свое настоящее звучание, ее нужно было строить совершенно иначе. Не связывая себя традиционной схемой из пяти-шести пунктов, по которым написаны они сейчас, авторы статей должны были излагать каждую главу по-своему, выделяя в ней главную проблему в оформлении того или иного типа издания и направляя все внимание читателя на ее усвоение. Умело и обильно подобранные положительные и отрицательные примеры, взятые из издательской практики, должны повышать наглядность изложения, знакомить читателей с работами мастеров оформления, с интересными решениями. Весь материал нормативного характера, касающийся выбора формата, шрифтового оформления и т. д. было бы целесообразно в виде справочных таблиц вынести в приложение.

В других частях книги указанные недостатки тоже имеются, хотя и в меньшей степени. Чаще всего они проявляются как чрезмерно суженные нормативные указания по вопросам, которые следовало бы рассматривать с более широких позиций, стимулирующих читателя на поиски новых оригинальных решений.

Приведем несколько примеров.

В шестой главе, где последовательно и серьезно разбираются вопросы композиции элементов внутреннего оформления, очень обеднен раздел, посвященный композиции титула. Изложение ограничено лишь анализом симметричных титульных листов

классического типа, но асимметричные титулы не рассматриваются совсем.

В седьмой главе, рядом с интересными и полезными сведениями по истории переплета и обложки, в разделе, относящемся к практике оформления, имеется ряд существенных ошибок и недоработок. Предложенная классификация этих элементов по характеру оформления на три типа: иллюстрированный, декоративный и шрифтовой — ошибочная и формальная! В самом деле, к категории иллюстрированных обложек и переплетов, если следовать этой классификации, будут относиться самые различные изобразительные решения: символические, эмблематические, сюжетные и т. д. А это далеко не так. Отождествлять любое изображение — например, портрет на переплете — с иллюстрацией нельзя. Нельзя, говоря о декоративной обложке, иметь в виду лишь орнаментальную — ведь декоративной может быть (и должна!) любая обложка. К сожалению, в изложении композиционных принципов построения форзаца и суперобложки тоже много неясностей. В частности, ничего не говорится о специфических особенностях этих элементов с точки зрения их пространственной и цветовой организации, их функции в книжном организме. Так для чего существует суперобложка, нужна ли она в советской книге, судить предоставляется самому читателю. Снижает ценность этой главы и то, что иллюстрированный материал, которым она сопровождается, не представляет большой художественной ценности. Можно было, вернее должно, найти более сильные и оригинальные работы, у тех же — Н. В. Ильина, Л. П. Зусмана, Г. И. Фишера и других, обложки и переплеты которых приводятся в книге. Это замечание, кстати говоря, может быть сделано и в адрес других, к сожалению, почти всех, статей сборника.

Счастливым исключением в этом плане является лишь третья часть «Основ оформления». В ней отражается огромный положительный опыт по методике художественного и технического редактирования. Раздел, посвященный макетированию (В. В. Пахомов), снабжен отличным наглядным материалом, который очень хорошо дополняет текст, оживляет его и делает доступной для любого человека всю «кухню» художественно-технического редактирования. Несомненным достоинством третьей части является и ее синтетичность. Вкратце, но тем не менее с достаточной убедительностью, в ней раскрываются связи между отдельными элементами оформления, между различными процессами изготовления книги — как издательскими, так и полиграфическими. Благодаря этой части становится ясной вся картина взаимодействия специалистов, занятых в производстве книги — от редактора, вернее даже автора, до художника, художественного редактора и полиграфиста.

По своим правильным тенденциям эта часть могла стать главной в «Основах оформления» и быть по объему значительно больше. В нее могли бы войти и получить настоящее творческое изложение и проблемы оформления различных типов изданий и многие вопросы композиции.

«Основы оформления советской книги» с большим интересом были встречены читателями. Несмотря на имеющиеся недостатки, эта книга сыграла свою положительную роль как первый серьезный опыт создания руководства по теории и практике художественного оформления. Сейчас настала пора продолжать работу в этом направлении и в самом ближайшем будущем издать не одну, а серию работ, способных оказать серьезное влияние на рост культуры оформления и издания советской книги.

В. Ляхов

ПРЕКРАСНАЯ КНИГА О ПРЕКРАСНОМ ИСКУССТВЕ

Меня часто спрашивают, почему я с таким восхищением отзываюсь о недавно вышедшей в ГДР книге Альберта Капра «Немецкое искусство шрифта»[1]. Во-первых, потому, что считаю эту книгу чрезвычайно полезной для художников, имеющих дело со шрифтом. И, во-вторых, потому, что это очень красивая книга.

Я знаю на горьком опыте своей жизни, как

---

[1] «Deutsche Schriftkunst». Ein Fachbuch für Schriftschaffende von Albert Kapr. Versuch einer neuen historischen Darstellung, Verlag der Kunst, Dresden, 1955. (261 илл. в тексте; 180 алфавитов — образцы лучших современных наборных шрифтов немецких словолитен; 126 таблиц — образцы шрифтов за 2000 лет — от античных монументальных надписей до современных рукописных, рисованных и типографских шрифтов.

трудно художнику (особенно молодому, начинающему) найти такую книгу, которая дала бы ему путеводную нить, ключ к пониманию искусства шрифта. Книг о шрифтах написано великое множество. Некоторые из них трактовали о древних надписях, высеченных на камне. Другие — о шрифтах рукописных книг средневековья. И те и другие были обычно рассчитаны на студентов историко-филологических факультетов, изучающих эпиграфику и палеографию как подсобные науки, обслуживающие историю. Были книги о типографском искусстве, в которых давались отрывочные и часто неточные сведения о типографских шрифтах, и книги по истории книгопечатания, где о шрифтах упоминалось лишь вскользь. Были, наконец, всякого рода альбомы, содержащие «образцы шрифтов». Последним художники-практики обычно отдавали предпочтение, так как находили в них готовые образцы современных шрифтов, пригодных для работы. Но именно в этих альбомах наряду с немногочисленными хорошими, породистыми шрифтами можно было встретить множество шрифтов-ублюдков, которые буквально наводнили собой рынок в конце XIX — начале XX века.

Как отличить хорошее от плохого? Где искать ключ к пониманию того, что хорошо и что плохо в безбрежном море шрифтов? Где найти образцы, достойные подражания? Для меня давно было ясно, что ответы на эти вопросы нужно искать в истории шрифтов. Но где найти книгу, написанную для художников, в которой история шрифтов излагалась бы, как часть общей истории искусств, где шрифты рассматривались бы, как произведения искусства?

Книга о шрифте Эдуарда Джонстона [1] вышедшая в Англии в начале века и никогда не издававшаяся на русском языке, а потому мало известная у нас, была первенцем среди книг нового времени, говорящих о шрифте, как о высоком искусстве. Возрождение искусства шрифта началось в Англии в конце прошлого столетия. Оно связано с именами художника Уильяма Морриса и каллиграфа и педагога Эдуарда Джонстона. Моррис первым начал работать над воссозданием прекрасных типографских шрифтов эпохи Возрождения. Джонстон задался целью воскресить пришедшее в упадок искусство письма, изучая работы старинных мастеров и подражая им. Его книга оказала огромное влияние на развитие искусства шрифта XX столетия на Западе, в частности — в Германии. Одна из учениц Джонстона, Анна Симонс, «перенесла его взгляды в Германию и оплодотворила этим немецкое искусство шрифта», — пишет в своей книге А. Капр. Влиянию Анны Симонс, продолжавшей дело своего учителя в Германии в качестве педагога и переведшей его знаменитую книгу на немецкий язык, подверглись крупнейшие мастера немецкого шрифта XX столетия, в особенности Е. Р. Вейсс, которого Капр называет «классиком своего поколения» и «завершителем идей Э. Джонстона», и Петер Беренс. Учитель А. Капра — Эрнст Шнейдлер, создатель многих современных типографских шрифтов, также учился искусству письма «в духе Джонстона» у Петера Беренса и Ф. Г. Эмке. Таким образом, и сам Шнейдлер и его ученик Капр являются носителями доброй джонстоновской традиции.



А. КАПР. Суперобложка. Verlag der Kunst, Dresden, 1955

«Только те ветви на древе шрифтов, которые пропитаны живым соком рукописных форм, способны плодоносить», — резюмирует Капр основную мысль своей книги.

[1] Johnston Edward, Writing & illuminating, & lettering; with diagrams and illustrations by the author and Noel Rooke, 1906.

За полстолетия, отделяющие книгу Джонстона от книги Капра, в Германии основывались и процветали многочисленные школы письма, ставшие подлинными очагами культуры шрифта. Создавались новые типографские шрифты, творцы которых, опираясь на лучшие достижения прошлого, искали и находили новую красоту — красоту шрифтов нашего времени. Выходили в свет книги, затрагивающие отдельные вопросы истории, теории и практики возрожденного искусства шрифта. Среди них — много хороших. Но все еще не было книги, охватывающей все эти вопросы, подводящей итоги и намечающей вехи дальнейшего пути, наконец — книги, могущей служить наглядным пособием по истории шрифтов для художников, создающих шрифт. Опытом создания такой книги (и опытом в высшей степени удачным) является «Немецкое искусство шрифта» Альберта Капра. Книга родилась, как сообщает автор, из лекций, читанных им в Лейпцигской Высшей школе графики и искусства книги. Для практических занятий недоставало таблиц с образцами шрифтов. Возник план: создать книгу для специалистов, издав лекции и снабдив их соответствующими иллюстрациями. При подборе последних образцы черпались как из рукописных, рисованных и высеченных на камне, так и из типографских шрифтов. Автор книги исходил при этом из совершенно правильной мысли, что если для античного мира важнейшей, самой характерной формой был шрифт монументальной надписи, а для средневековья — шрифт рукописной книги, то сегодня это — типографский шрифт (который всегда тоже является созданием художника, будучи первоначально написан, нарисован или награвирован его рукой, о чем у нас, замечу мимоходом, постоянно забывают). Тема книги Капра — немецкое искусство шрифта — ясно определяла границы. Но вольно или невольно автор далеко переступил за их пределы. Фактическое содержание книги (и в этом, быть может, одно из самых больших ее достоинств) значительно шире, чем можно было бы заключить по ее названию. Немецкое искусство шрифта росло, крепло и приносило самобытные плоды, постоянно обогащаясь опытом соседних народов и в свою очередь обогащая их культуру опытом своих замечательных мастеров. Эта мысль подтверждается всей иллюстративной частью книги: она не ограничена работами одних немецких художников шрифта, а представляет собой обширное собрание лучших достижений многих стран и народов за огромный период времени — от Древней Греции и Рима до наших дней. Надо сказать, что в подборе иллюстраций автор показал себя не только знатоком истории шрифтов, но и художником с безупречным вкусом: в книге совсем нет плохих образцов (что так редко в книгах подобного рода). Иллюстрации снабжены подробными аннотациями. Качество репродукций — выше всяких похвал. Даже для тех, кто не владеет немецким языком, книга дает очень много: достаточно перелистать ее со вниманием, чтобы представить себе картину эволюции шрифтов в Западной Европе за два тысячелетия. Перевод ее на русский язык был бы весьма желателен.

Будучи сам художником и педагогом, Альберт Капр прекрасно знает, что именно надо знать об истории шрифтов художникам. Отсюда — точность отбора иллюстраций, ясность и сжатость изложения, органическая связь между текстом и иллюстрациями и естественно возникающая отсюда стройность композиции всей книги. Такая редкая цельность могла быть достигнута еще и потому, что оформление книги — от макета набора до суперобложки — осуществлено самим автором.

В январе 1956 года в ГДР был проведен конкурс на «лучшие книги» («Schönste Bücher»), вышедшие в свет в 1955 году. Основное требование, которому должны были удовлетворять «лучшие книги», — соответствие между формой и содержанием. Среди сорока пяти лучших диплом был присужден и прекрасной книге «Немецкое искусство шрифта», являющей собой, как мне кажется, образец гармонического единства формы и содержания. Книга, посвященная искусству, сама должна быть произведением искусства. Такова книга Альберта Капра.

В. Лазурский

КНИГА ОБ ОЛДРЖИХЕ МЕНХАРТЕ

Государственное издательство художественной литературы, музыки и искусства в Чехословакии в 1955 году в ознаменование десятилетия освобождения Чехословакии Советской Армией выпустило на русском языке книгу Михаила Шолохова «Слово о Родине», набранную русскими литерами, изготовленными по рисунку одного из крупнейших мастеров чехословацкой книги Олдржихом Менхартом.



О. МЕНХАРТ. Русский алфавит

Мы с чувством благодарности отмечаем эту прекрасную работу художника, создашего оригинальный алфавит русского шрифта.

Годом позже то же издательство выпустило монографию Рене Мурата, посвященную творчеству Олдржиха Менхарта[1]. Имя этого мастера книги пользуется заслуженным вниманием не только в его отечестве, но и за рубежом. Он несколько раз награждался государственными премиями, многие зарубежные издания знакомили своих читателей с его творческим путем и с образцами его работ в области шрифта, каллиграфии и оформления книги.

Среди специалистов, работающих по графике шрифта, Менхарт известен не только как прекрасный художник книги, но и как автор целого ряда серьезных теоретических исследований и статей, обобщающих богатый и плодотворный практический опыт его работы.

В 1911 году Менхарт начал свое профессиональное обучение в пражской типографской школе у преподавателя Карела Меразека. После первой мировой войны, участником которой ему пришлось быть, его творчество обратило на себя внимание художественной общественности Чехословакии.

Много времени отдал Менхарт изучению богатого графического наследия чешской письменности и творчества мастеров-классиков оформления книги.

Вместе с тем его внимание привлекало творчество предшественников и современников, чьи имена были тесно связаны с лучшими достижениями искусства каллиграфии и книжной графики.

В формировании творческого лица Менхарта существенную роль сыграли идеи классика оформления английской книги социалиста Уильяма

[1] «Oldrich Menhart», Uvodni studii napsal René Murat. Statni nakladatelstvi krasné literatury, hudby a umeni, Praha, 1956.

Морриса, поставившего перед собой задачу борьбы с тлетворным влиянием частнособственнической социальной системы, низводящей вдохновенные задачи творчества художника до уровня меркантильных интересов. Он стремился сохранить преемственность современного книжного искусства, прогрессирующего в техническом своем развитии, с лучшими достижениями в предшествующие века в области оформления книги.

Автору монографии о Менхарте удалось на убедительных примерах показать Менхарта не только как художника, виртуозно владеющего искусством писца-каллиграфа, как одного из крупнейших создателей рисунков шрифта, но и как мастера оформления книги, добившегося замечательного слияния каллиграфического искусства с современным типографским. Многочисленные иллюстрации показывают нам не только многогранное творчество художника, оформителя книги, его тонкий вкус, но и глубокое понимание им стилистических особенностей оформляемого произведения, изобретательное использование технических особенностей и возможностей современной полиграфии.

Нашим художникам и искусствоведам, познакомившимся с творчеством Менхарта, неоднократно придется возвращаться к его произведениям, осмысливать их роль в общем развитии искусства книги, изучать творческий почерк художника, любоваться его целостными и выразительными произведениями. Книга Рене Мурата несомненно войдет в состав личной библиотеки каждого из них, и они много раз будут обращаться к ней в поисках решения насущных вопросов современного искусства книги.

С. Телингатер

●

С. М. МОЧАЛОВ
1902—1957

Творческий облик Сергея Михайловича Мочалова неотделим от представления о возрождении в советскую эпоху искусства ксилографии. Крупный ленинградский гравер, он широко известен как мастер книжной и станковой графики. В лучших произведениях Мочалова ярко проявились присущая ему реалистичность мышления, своеобразие его художественной индивидуальности, тонкий вкус и понимание специфики гравюры на дереве.

С. М. Мочалов принадлежит к тому поколению советских художников, творчество которых сформировалось уже после Октября. Он родился в 1902 году в городе Астрахани. С детства он много и с увлечением рисовал, и не удивительно поэтому, что шестнадцатилетним подростком Мочалов стал одним из активных организаторов астраханской студии живописи. В ней под руководством художника П. И. Котова юноша получил первые профессиональные навыки. В числе наиболее талантливых учеников Мочалов был в 1922 году направлен в Академию художеств, где стал заниматься в мастерской крупного мастера гравюры П. А. Шиллинговского. С большим увлечением Мочалов постигает сложную и трудоемкую технику гравирования на дереве (решение специализироваться именно в этой области созрело у него еще в ученические годы). Он упорно ищет самостоятельный путь. И хотя в Ленинграде не существовало какой-либо сложившейся школы ксилографов, Мочалов, казалось бы, естественно, мог испытать влияние манеры своего учителя Шиллинговского или такого мастера, как А. П. Остроумова-Лебедева. Однако даже в ранних произведениях Мочалову чуждо слепое следование готовым образцам.

Делая заметные успехи в ксилографии, Мочалов-студент начинает принимать активное участие в выставках. С тех пор и до конца жизни он непременный экспонент всех графических выставок Ленинграда и многих в Москве, Киеве, Минске, Казани и других городах нашей страны.

В 1926 году Мочалов завершил свое образование. Тогда же художник В. В. Лебедев привлек его к работе в Детгизе. В этом издательстве молодой художник попал в чрезвычайно благоприятную для развития его творчества среду. Дружный коллектив объединял мастеров старшего поколения и целую плеяду таких же, как Мочалов, начинающих графиков. В горячих спорах о путях развития советского искусства и, в частности, искусства книги Мочалов находил поддержку собственному жадному интересу к советской действительности, к волновавшим его проблемам иллюстрирования и оформления книги.

В издательстве заметили характерную для Мочалова склонность к романтическому истолкованию образов. Ему предложили иллюстрировать истори-



С. М. МОЧАЛОВ. М. Салтыков (Щедрин). «История одного города», ГИЗ, 1931. Фронтиспис

ческие повести для юношества, посвященные Радищеву, декабристам, народовольцам (Б. Бухштаб, Герой подполья, 1927; С. Богданович, Князь бунтовщик, 1928; Л. Тынянова. Каховский и др.). Стремясь подчеркнуть мужество этих людей, героизм их поступков, Мочалов создает эмоциональные гравюры, в которых главным элементом воздействия выступает чрезвычайно контрастное сопоставление черного и белого, почти лишенное полутонов. Фигуры людей то тонут в полумраке помещения, то изображены на фоне грозовых туч, зарева пожарища. Пейзаж, его состояние играет здесь важную роль. Интерес художника к человеку, к его внутреннему миру сказывается и в портретных образах литературных героев.

Художник всегда учитывает, на чье восприятие должны быть рассчитаны его иллюстрации. И, зная любовь детей к обстоятельному рассказу, к длительному разглядыванию «картинки», он стремится наряду с реалистической конкретностью образов, точностью бытовых деталей найти занимательное сюжетное построение своих иллюстраций. В этом плане интересны его гравюры к книге Л. Савельева «Охота на царя» (1929), оригинально скомпонованные в виде триптихов, все части которых связаны между собой по смыслу.

В иллюстрациях Мочалова очевидны элементы повествовательности, интерес к бытовому укладу изображаемой эпохи. Недаром из русских художников Мочалов, по собственному признанию, выше всех ценил Агина и Федотова, «особенно последнего, в творчестве которого меня сильно задевает конкретное выражение быта»[1].

Работая над историческими темами, Мочалов широко использовал натуру, с особым увлечением зарисовывая различные места любимого им Ленинграда и пригородов. Но архитектурные и пейзажные мотивы, часто вводимые художником в свои произведения, не приобретают самодовлеющего значения: они являются эмоциональным камертоном, подчеркивающим переживания персонажей.

Разумеется, ранние работы Мочалова не были лишены отдельных недостатков, но так же несомненно в них ощущалась большая одаренность художника, а главное — умение вдумчиво, серьезно подойти к изобразительной интерпретации литературного текста. Ксилографии Мочалова порой глубже, значительнее некоторых книг, которые он иллюстрировал.

Очень скоро ксилографии молодого художника обратили на себя внимание. Он и его сверстники — талантливые ксилографы Н. Л. Бриммер, Н. К. Фандерфлит, М. Н. Орлова-Мочалова — образовали ядро нового поколения ленинградских граверов.

Художник много внимания уделял самой технике гравирования, отталкиваясь здесь, как он писал, «прежде всего от такого мастера, как Бьюик, кото-

---

[1] Из неопубликованных записей С. М. Мочалова, хранящихся у вдовы художника В. М. Мочаловой.



С. М. МОЧАЛОВ. О. Форш. «Якобинский заквас», Изд-во «Советский писатель», 1936. Заставка



С. М. МОЧАЛОВ. Л. Тынянова. «Каховский», ГИЗ, 1930. Иллюстрация

рый очень рационально подошел к материалу и хорошо использовал все его возможности». Изучал он и приемы гравирования В. А. Фаворского «с его точным и конкретным отношением к гравюре, с его чувством дерева и владением штрихом». Постепенно черты незрелости исчезают из произведений Мочалова. Теперь рисунок нанесен уверенной рукой мастера, сам штрих становится более гибким, экономным и вместе с тем разнообразным. Он точно выявляет форму тел и предметов, передает их материальное разнообразие. Художник все чаще прибегает к передаче объема, пространства, с четким делением его на планы. Для него стало характерным щедрое использование градаций полутонов, придающих его гравюрам серебристость. Прежнее увлечение черным пятном сохранилось и приобрело новое качество. Это умение в важных по смыслу и общему декоративному решению местах дать акценты черным цветом, который обладает в зрелых произведениях Мочалова особой бархатистостью и глубиной делает его гравюры живописными.

Мочалов был большим мастером оформления книги. Его обложки, титулы, заставки и концовки обычно сюжетны, в них часто введена современная



С. М. МОЧАЛОВ. Г. Лонгфелло. «Песнь о Гайавате», Детгиз, 1935. Суперобложка

эмблематика. Тесно связанные с темой книги, эти компоненты оформления очень красивы по своему графическому узору. Примеров тому множество. Укажем лишь на некоторые — суперобложку к поэме Лонгфелло «Песнь о Гайавате» (1935), иллюстрации и оформление к книгам О. Форш «Якобинский заквас» (1936), к собранию стихотворений А. И. Одоевского, А. И. Полежаева (1934).

Гравюры Мочалова экспонировались на выставках советского искусства за рубежом. В 1934 году его гравюры на выставке в Варшаве отмечены почетным дипломом, а в 1937 году на Всемирной выставке в Париже им были присуждены диплом и золотая медаль.

В годы Великой Отечественной войны Мочалов не покидал Ленинграда. В тяжелейших условиях блокады он не прекращал работу. Расширяя рамки своего творчества, он выполняет ряд номеров «Боевого карандаша», антифашистские плакаты, создает открытки и эстампы с видами осажденного города.

В послевоенные годы Мочалов вновь обращается к работе над книгой. К созданным до войны иллюстрациям к русской и западной классической литературе художник добавляет теперь новые циклы — к повести Гоголя «Старосветские помещики», к поэме Пушкина «Руслан и Людмила» и др. Много работает он и над иллюстрированием произведений о жизни советских людей. Эмоцианальные, строгие, овеянные романтикой образы создает он к поэме Н. Грудининой «Слово о комсорге» (1948), стихам корейских и китайских поэтов, повести В. Воеводина «Живописец Билетников» (1948), роману Н. Никитина «Северная Аврора» (1954).

Свое мастерство Мочалов с любовью передавал молодежи, будучи преподавателем графического факультета Института имени И. Е. Репина.

Неутолимая любовь к искусству, к труду гравера характерна для Мочалова на протяжении всего его творчества. Только болезнь, тяжелая и продолжительная (и, в частности, паралич правой руки), вынудила Сергея Михайловича отойти от исполнения ксилографий. Многочисленные подготовительные рисунки последних лет, которые он предназначал для перевода в гравюру, свидетельствуют, как было тяжело расставаться художнику с любимым делом. Многим его замыслам не суждено было осуществиться. В 1957 году С. М. Мочалов скончался.

Произведения Мочалова хранятся во многих музеях нашей страны. Его ксилографии вошли неотъемлемой частью в историю советского графического искусства.

М. Бойко

М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
1875—1957

История нашей книжной графики знает ряд художников со сложной жизненной и творческой судьбой. К ним принадлежит и Мстислав Валерианович Добужинский. На протяжении первых двух с половиной десятилетий XX века он создал ряд значительных произведений, которые вошли в историю отечественной графики, театрально-декорационной и станковой живописи этого периода. Хотя некоторые из дореволюционных работ Добужинского были несомненно прогрессивны по своему идейно-общественному звучанию, художник не сумел понять великих преобразований, которые принесла с собой Октябрьская революция. В 1926 году он покинул Родину и последние тридцать лет своей жизни провел на чужбине. В эти годы он выступал преимущественно как автор театральных декораций и костюмов (в Литве, Англии, США и Франции)[1]. Добужинский не оставался равнодушным к развитию искусства советской книги. Так, он посетил выставку советской книги во Франции и дал ей высокую оценку[2].

Добужинский появился на художественной арене в начале 1900-х годов. Он был членом общества «Мир искусства» и на страницах его журнала стал пробовать свои силы в области прикладной графики. Мастерство Добужинского-рисовальщика развивалось в общем русле мирискуснической книжной графики. Украшение книги было главной задачей оформления, и она решалась художником с большим техническим мастерством, но вне связи с содержанием книги.

Имя Добужинского много скажет не только любителям книжных изданий, но и человеку, интересующемуся станковой графикой. Художник исполнил немало прекрасных городских пейзажей и портретов. В своих журнальных рисунках («1905-й год», «Умиротворение» и др.) он сатирически откликнулся на репрессии царского правительства против народных масс в эпоху первой русской революции.

Примечательно, что, имея дело с книгой, исполнив сотни обложек и фронтисписов, буквиц и виньеток, занимаясь с большим успехом станковым рисунком с натуры, Добужинский в дореволюционные годы немногого достиг как иллюстратор. Его произведения в этой области робки, а подчас и просто слабы (например, рисунки к «Станционному смотрителю» Пушкина (1906)). Можно смело утверждать, что расцвет его как иллюстратора наступил только после 1917 года и ознаменован созданием рисунков к сказке Андерсена «Свинопас» (изданной Гржебиным в 1922 г.). Это была первая книга, целиком «сделанная» Добужинским. Вслед за ней появляется ряд художественных изданий



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. Обложка, 1912

[1] «Design for the ballet by C. W. Beaumont», 1937, p. 73, 86, 88, 89, 105, 112, 122; «Dictionnaire du ballet moderne», Paris, 1957, p. 127—128; «Biography index», New-York, Vol. 4, 1960. Sept. 1955–Aug. 1958; «Musical America», V., 77, 1957, Dec., 15 p., 28., «New-York Times», 1957, 22 n., p. 25.

[2] А. Голышков, Париж — Бордо — Лион, «Советская культура», 31 июля, 1956 г.



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. А. Пушкин. «Евгений Онегин», Гослитиздат, 1947 Иллюстрация

произведений русских классиков с иллюстрациями и украшениями Добужинского.

Характерным примером работ такого рода является оформленная Добужинским книжка «Барышня-крестьянка» Пушкина (рисунки 1919 г., изданы в 1923 г.). Иллюстрации представляют собой силуэтные изображения. Прихотливым узором выглядят эти рисунки на книжной странице. Главное их качество — изящество контуров и нарядность рисунков в целом. Художник создал некий приглушенный графический аккомпанемент к тексту.

Несколько по-иному подошел Добужинский к иллюстрированию «Тупейного художника» Лескова (1921). Иллюстрации относятся к самым драматическим моментам повествования. Художник оказался хорошим рассказчиком. Однако, наиболее примечательны в этом издании заставка, концовка и деятнадцать инициалов. Каждая буквица представляет собой маленькую сценку либо группу символических атрибутов. Связь заглавной буквы с изобразительными мотивами строится на чисто ритмической основе. Все эти элементы не только украшают книгу, но и играют роль изобразительных эпиграфов к каждой главе.

И все же в большинстве иллюстраций Добужинского чувствуется, что для их автора очень дорога была декоративная сторона рисунков. Книжный оформитель берет здесь верх над иллюстратором. И поскольку художник, наделенный богатой выдумкой, никогда не повторялся в декоративном узоре, оформление этих книжек было своеобразным.

В 1922 году Добужинский выступил с работой совсем другого плана, которая оказалась одним из самых замечательных его произведений. Речь идет об иллюстрациях к «Белым ночам» Достоевского. Добужинский выступает перед нами как проникновенный лирический поэт и в то же время глубоко трагический художник.

Почти все иллюстрации носят пейзажный характер. Они тесно связаны с достижениями художника в области станкового рисунка. Здесь он стал широко известен как художник одной темы, как поэт города. Надо сказать, что Добужинский, разбивая ходульное представление о ретроспективизме мирискусников, был художником глубоко современным. Тема города, которая вошла в русскую литературу и искусство еще со времен Гоголя и Досто-



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. Н. Лесков. «Тупейный художник», «Аквилон», 1922. Обложка

евского, а в начале XX века стала особенно актуальной, сделалась для Добужинского «своей», он пронес ее через все творчество. В сотнях городских рисунков Добужинского звучит то лирика, то гротеск, то трагический конфликт.

Многие рисунки художника были посвящены современному городскому пейзажу, вся будничность и прозаичность которого очень остро им ощущалась. От элегического сожаления об уходящем старинном дедовском быте, вытесняемом каменными кварталами современного города, Добужинский пришел к осознанию мещанского буржуазного характера современной ему культуры. Рисунок «Гримасы города» (1906) перекликается со «страшным миром» Блока. Добужинскому близки и Гоголь, и Достоевский, и Блок.

Две линии в искусстве Добужинского были порождены этим неприятием действительности, обострившимся в годы реакции после поражения революции 1905 года. Ряд произведений, посвященных городу, создан художником, ощутившим жестокую трагичность будней буржуазного мира. В других рисунках — Добужинский лирический поэт, остро переживающий свое одиночество. Он показал себя таким и в альбоме «Петербург в двадцать первом году». Обе эти линии совместились в иллюстрациях к «Белым ночам».

В самом названии повести Достоевского уже содержится два цветовых начала — черное («ночь») и белое. Избранные иллюстратором художественные средства поэтому особенно хорошо связываются с повестью. При виде этих иллюстраций не только забываешь об условности черно-белого рисунка, но скорее даже воспринимаешь эту условность как идеальную передачу сумеречного света северных белых ночей. Особенно в этом плане удалась Добужинскому глубоко лирическая иллюстрация, изображающая Мечтателя и Настеньку на набережной канала. Добужинский великолепно «схватил» соотношение белой страницы и черных контуров рисунка. Бледное небо, которое, кажется, отражается не только в воде, но и в плитах набережной, наполняет все ровным светом. Во всем разлито мечтательное настроение.

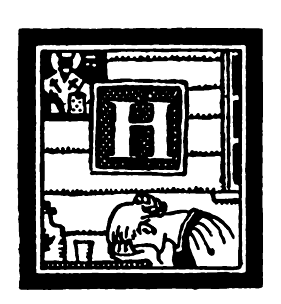
Добужинский извлекает пространственный эффект из плоскости белого листа, заставляя его играть активную роль. Он превращает чистую поверхность страницы и в зыбкую воду канала, слегка намечая несколько отражающихся в ней силуэтов, и в мостовую набережной, горбящейся булыжником, обозначенным несколькими штришка-



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ.
Ф. Достоевский. «Белые ночи», «Аквилон», 1923.
Иллюстрация

М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. Н. Лесков. «Тупейный художник» «Аквилон», 1922. Буквицы





ми. В то же время иллюстрация превосходно увязана с книгой, плоскостность листа сохранена, рисунок не отделен условной границей от книжной страницы. Поэтому цельность книги как единого организма достигнута с большим тактом.

Петербург в иллюстрациях Добужинского как бы увиден глазами героев Достоевского. Пейзаж проникнут лирикой там, где герои видят его сквозь призму своего лирического настроения, он трагичен, когда это тоже соответствует их состоянию. Художник точно следует за Достоевским. Издание, решенное как единое художественное целое, выдержано в едином стиле — от обложки до концовки. Оно могло стать таким только в итоге глубокого постижения мастером законов книги и поэтического проникновения в мир образов, созданных писателем.

Особого разговора заслуживает творчество Добужинского как художника детской книги.

В книжках «Свинопас» Андерсена, «Бармалей» Чуковского блестяще проявилась композиционная изобретательность художника (рисунки свободно скомпонованы с текстом), остроумная выдумка в иллюстрировании различных забавных положений, мастерство занимательного рассказчика.



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. Ф. Достоевский. «Белые ночи», «Аквилон», 1923. Иллюстрация

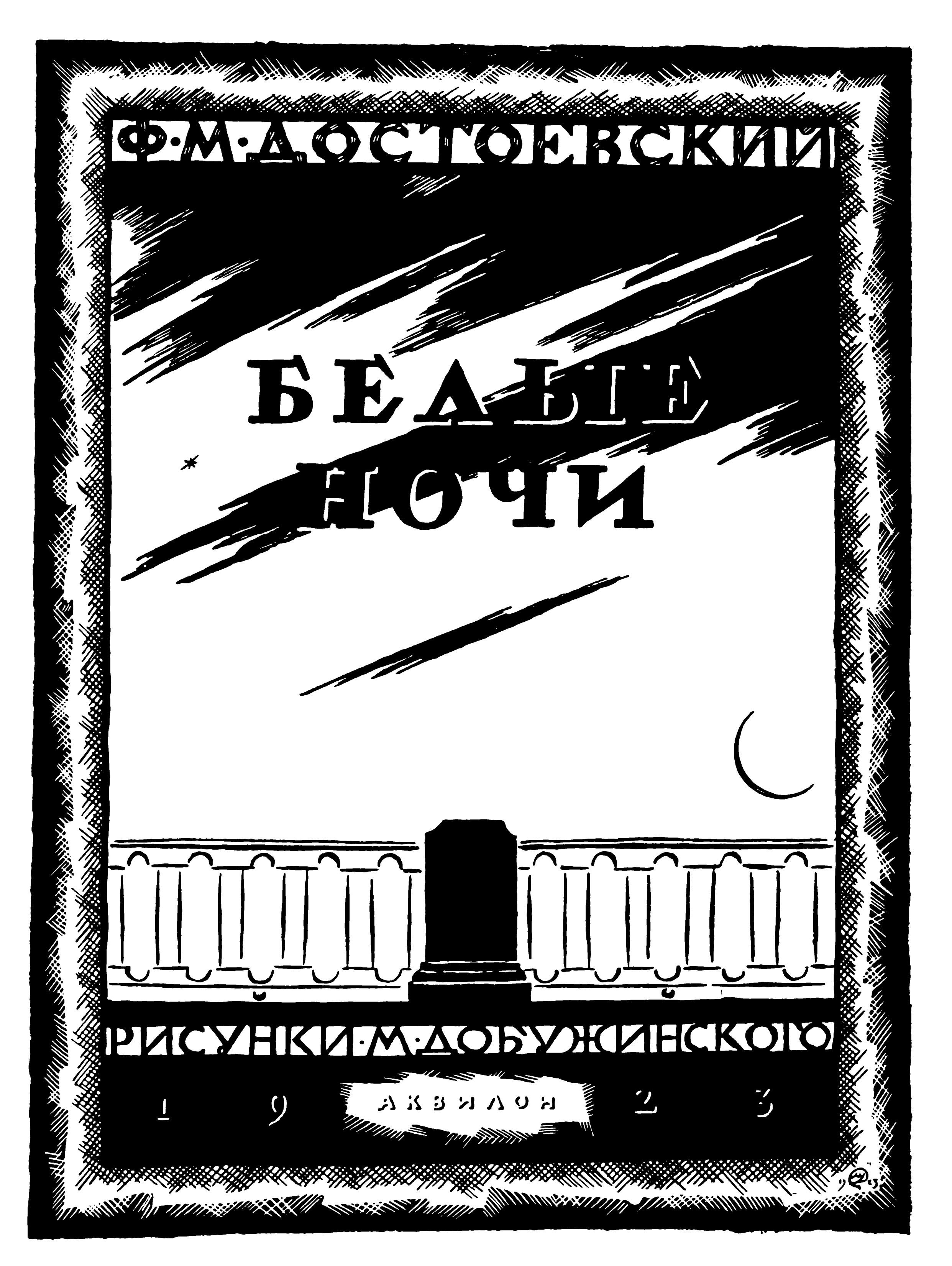
Иллюстрации для детских книжек Добужинский исполнял преимущественно пером, но подкрашивал акварелью. Точно обозначая форму предметов, линия в его рисунках далеко не безлична, она отражает то нажим пера, то прихотливый тончайший его росчерк. Это придает рисункам нарядность, заставляет любоваться их декоративной выразительностью.

Все лучшие качества, присущие упомянутым детским книжкам, нашли наивысшее выражение в рисунках Добужинского к романтической сказке Ю. Олеши «Три толстяка», изданной в 1928 году. К ним прибавилось новое — иллюстрации носят на этот раз «картинный» характер, они обособлены от текста и требуют самостоятельного рассматривания. В них много мелких деталей, которые заставляют «читать» изображение. В выборе этих деталей художник следует за писателем. Добужинский конкретизирует литературное повествование, придает всем деталям юмористический оттенок, родственный всему образному строю книги. «Страшный» капитан гвардейцев, граф Бонавентура, изображен таким, каким он описан у Олеши, но характер изображения раскрывает читателям замысел автора — капитан обладает устрашающими усами, шпоры его напоминают кометы, сабля огромна. Нарисовав усы, Добужинский переводит их в такой графический завиток, который лишает их правдоподобия. Все страшное — не страшно, все слегка преувеличено с тем именно, чтобы превратиться в комическое. И это прекрасно удалось художнику. Сказка засверкала в его иллюстрациях какими-то новыми красками, романтика прекрасно сосуществует с юмором.

Яркий, нарядный, веселый облик оформленных Добужинским детских книжек, глубокая эмоциональность иллюстраций к «Белым ночам» свидетельствуют о плодотворности творческих поисков художника в советские годы. Работы Добужинского этого периода позволяют предположить, что он мог бы стать одним из видных мастеров советской графики. Отъезд за границу оказался трагической ошибкой, прервавшей начинающийся расцвет его творчества в области книжной графики.

М. В. Добужинский умер в США в 1957 году.

Т. Гурьева



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. Обложка



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. Ю. Олеша. «Три толстяка»,
ЗИФ, 1928. Иллюстрация



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. К. Чуковский. «Бармалей». Обложка



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. «Веселая азбука», Изд-во Брокгауз-Ефрон, 1925. Иллюстрация



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. Ю. Олеша. «Три толстяка», ЗИФ, 1928. Иллюстрация



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ. Г. Андерсен. «Свинопас», Изд-во З. Гржебина, 1921. Иллюстрация, 1917

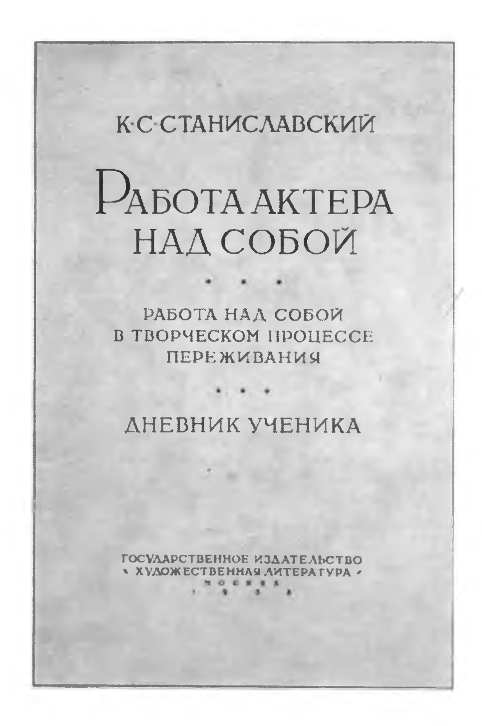
И. Ф. РЕРБЕРГ
1892—1957

История оформления советской книги — это история непрерывного роста, очень многих достижений, поисков, исканий, стремлений, побед, — но также и иных срывов, неудавшихся экспериментов. Это путь, достойный очень серьезного изучения, бережного внимания, творческого анализа. К большому сожалению, в том, что касается искусства книги, деятельности художников, которые себя отдали заботам об улучшении художественного и идейного облика советской книги, мы отмечаем скорее пробелы и лакуны, нежели законченные картины определенных этапов развития. В конце 40-х годов нашего века было издано несколько монографий об отдельных мастерах советской книжной обложки и оформления: более повезло области иллюстрации книги; здесь есть и более объемные монографии, и обзорные книги, и проблемные статьи, но оформление книги как творческая область заботы о шрифте, титуле, переплете и обложке так еще не освещается.

В 1947 году в качестве первой монографической книжки из серии, предпринятой Гизлегпромом, была выпущена работа автора данных строк о книжном мастерстве Ивана Федоровича Рерберга, работавшего над оформлением книги с самого начала революции, выполнившего в течение своей жизни тысячи высококачественных примеров оформления самых разных изданий. Со времени выпуска книги художник прожил еще десять лет, наполненных творческим трудом и новыми достижениями. Рерберг скончался в начале 1957 года; и мы сейчас, строя историю оформления советской книги, можем по-иному говорить о его творческом взносе в общее дело, о его заслугах, о его лице как художника,



И. Ф. РЕРБЕРГ. Обложка



И. Ф. РЕРБЕРГ. Титульный лист, 1938

АБВГД
ЕЖЗИК
ЛМНО
ПРСТУ
ФХЦЧ
ШЩЫЬ
ЭЮЯ

И. Ф. РЕРБЕРГ. Алфавит

ЧЕТЫРЕ КНИГИ
ОБ АРХИТЕКТУРЕ
АНДРЕА ПАЛЛАДИО

В КОИХ, ПОСЛЕ КРАТКОГО ТРАКТАТА
О ПЯТИ ОРДЕРАХ И НАСТАВЛЕНИЙ
НАИБОЛЕЕ НЕОБХОДИМЫХ
ДЛЯ СТРОИТЕЛЬСТВА,
ТРАКТУЕТСЯ О ЧАСТНЫХ ДОМАХ,
ДОРОГАХ, МОСТАХ, ПЛОЩАДЯХ,
КСИСТАХ И ХРАМАХ.

В ПЕРЕВОДЕ
АКАДЕМИКА АРХИТЕКТУРЫ
И. В. ЖОЛТОВСКОГО

* * *

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВСЕСОЮЗНОЙ
АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ
МОСКВА
MCMXXXVI

И. Ф. РЕРБЕРГ. Титульный лист

о его «профиле» или «почерке», о своеобразии его творчества.

С 1916 года, когда началась работа И. Ф. Рерберга как профессионального мастера книжной оформительской графики, в течение сорока лет непрерывно работал художник, выполняя оригиналы обложек, переплетов, шрифтовых рисованных титулов, декоративных заставок — «малой графики», то есть художественно-декоративных или «прикладных» работ для самого разного рода советских изданий, книг, журналов, в самое последнее время жизни — нот. Блестяще владея техническими средствами графики — рисунком, орнаментом, штрихом, пятном цвета, линией, — И. Ф. Рерберг менее проявлял себя как иллюстратор с одной стороны, как мастер гравюры — с другой. Начав свою деятельность как живописец, составив себе некоторое имя как один из обещающих молодых талантов Московского товарищества художников, И. Ф. Рерберг не стал интерпретатором литературы. Рисунки — к книге «Гидроцентраль» М. Шагинян (1932) остались в его творчестве почти изолированными.

Есть логика в самом даровании любого мастера. Дарование И. Ф. Рерберга было в первую очередь декоративным. В одной области И. Ф. Рерберг почти не имел себе соперников: в знании и использовании исторически сложившейся в прошлом орнаментики. Художник безупречно владел всем тем, что может дать декоратору современной книги история искусств. Он умел понять и тактично применить к советским переизданиям классиков русской и иностранной литературы строгое плетение узоров, решеток или росчерков ампира и лучше, чем кто бы то ни было из его сотоварищей по оформлению советской книги, знал и любил орнамент итальянского Возрождения.

Лучшими из работ И. Ф. Рерберга нам представляются оформленные им тома издательства Академии архитектуры, посвященные строго научным комментированным переизданиям трактатов знаменитых зодчих Ренессанса, его оформления книг авторов-художников XVI века Челлини и Вазари. Орнамент в этих композициях (главным образом на суперобложках) очень точно передает, никогда дотошно не копируя, орнаментику Возрождения. Не щеголяя какой-либо отточенностью штриха, он всегда очень живой. Это как раз связано с «почерком» И. Ф. Рерберга. Как известно, работал он не пером, а кистью. Значение инструментария, самой техники художника книги, на примере этих работ И. Ф. Рерберга особенно наглядно. Кисть в руке художника никогда не стремилась к отчетливой твердости гравюрного штриха в узоре и в отдельном орнаментном элементе. И. Ф. Рерберг в своих самых отчетливых линиях всегда гибок, эластичен, мягок; превосходным примером этому является суперобложка для книги автора этих строк «Древнерусская книжная гравюра» (1951). Эту суперобложку никак не надо представлять себе гравированной. Заметно в каждом уголке ее и других еще обложечных подвигов И. Ф. Рерберга, как не любил он прямых линий и острых углов — всего того, что лучше и проще передается гравюрой на дереве.



И. Ф. РЕРБЕРГ. Переплет.
Изд-во Академии архитектуры, 1936

Быть может, лучше и легче всего обозреть работы И. Ф. Рерберга последних лет его жизни, после выхода в свет монографии о нем в 1947 году, по каталогам выставок художников книги МОССХа, замечательному, неоцененному еще материалу для истории советского книгопечатания.





СИЯТЕЛЬНЕЙШЕМУ
И ПРЕВОСХОДИТЕЛЬНЕЙШЕМУ
СИНЬОРУ
СИНЬОРУ КОЗИМО *де* МЕДИЧИ
*герцогу Флоренции
и Сиены*

И. Ф. РЕРБЕРГ. Суперобложка и страница. «Искусство», 1956

На первой из этих выставок (1948) И. Ф. Рерберг был представлен девятью книгами и рядом работ в оригиналах и оттисках, по времени от 1931 по 1948 год. Материалы очень разнообразны — посвященные классикам, авторам Возрождения, истории архитектуры, политической и военной литературе. Здесь хотелось отметить, что И. Ф. Рерберг среди его сотоварищей по шрифтовому рисованию выделялся особым ощущением и пониманием иностранного — латинского шрифта. Оформленные им издания Конституции СССР, избранных произведений К. Маркса на английском языке — шедевр своего рода! На второй выставке художников книги (1951) начинает занимать видное место искусствоведческая литература. На третьей выставке (1952) — рядом с академическими изданиями по истории искусств и архитектуры появляется хорошо и просто оформленный альбом «Сорта плодовых и ягодных культур». Пятая выставка (1955) была для И. Ф. Рерберга последней; на ней были показаны только два великолепных переплета в оригинале для партитур опер П. И. Чайковского в издании Музгиза. Последние годы жизни художника прошли в тяжелой болезни. Одна из самых последних книг, оформленных И. Ф. Рербергом, — это первый том нового перевода классических «Жизнеописаний» Вазари (1956). По отношению к оформленному им же изданию Вазари 1933 года в этой книге стиль И. Ф. Рерберга сделался проще и монументальнее: «узорность», бывшая его спецификой, как бы сомкнулась с не менее для него характерной архитектурностью.

Лучшие работы Рерберга были по содержанию историко-культурны. Но он не был «стилизатором», и всего меньше в его работах сходства с известными мастерами «Мира искусства». Характерно, что XVIII век, рококо, И. Ф. Рерберг не любил, а из XVII века классицизм предпочитал стилю барокко.

И. Ф. Рерберг был мастером-художником книги. Отличаясь огромной трудоспособностью и редкой культурностью, он обладал одним драгоценным для искусства книги качеством — вкусом. Его работы никогда не были чересчур перегружены. Не менее важной чертой И. Ф. Рерберга как художника была дисциплинированность. Другим термином могла бы быть экономность. Ни декорация, ни орнамент, ни рисованный шрифт в его работах никогда не были самоцелью; художник — делатель книги (термин Ивана Федорова) умел быть скромным и никогда не забывал, что книга, которую он оформляет, важнее, чем собственные «изыск» или «новация».

Имя И. Ф. Рерберга останется в истории нашего книжного мастерства. Такие художники, как он, нам были нужны и будут нужны еще.

А. А. Сидоров

ОБЩИЕ РАБОТЫ

КНИГИ

«Основы оформления советской книги». Под редакцией члена-корреспондента АН СССР А. А. Сидорова и кандидата технических наук В. А. Истрина. Всесоюзный научно-исследовательский институт полиграфической промышленности и техники, М., «Искусство», 1956; 502 стр., с илл., 5000 экз.

«Советская графика. 1917—1957». [Сост. и авт. вступ. ст. Г. Демосфенова], М., Изогиз, 1957, 184 стр., с илл., 15 000 экз.

«Советское искусство. 1917—1957. Живопись, скульптура, графика». Общая редакция Н. И. Соколовой. [А. Д. Чегодаев, Графика, стр. LI—LXVI], Академия художеств СССР. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, М., «Искусство», 1957, 602 стр., с илл., 10 000 экз.

Рец., Кантор А., Книга о советском искусстве — «Искусство», 1959, № 5, стр. 79—80.

«История русского искусства», т. XI [Кауфман Р. С. и Сидоров А. А. Книжная и станковая графика, 1917—1920 гг., стр. 79—100; 1921—1934 гг., стр. 464—501], М., Изд-во АН СССР, 1957, 20 000 экз.

Курильцева В., Яворская Н., Искусство Советской Украины. Очерки. Живопись, скульптура, графика. Академия художеств СССР, Институт теории и истории изобразительных искусств, М., «Искусство», 1957, 300 стр., с илл., 5000 экз.

«Высокое призвание советского художника». Сборник критических статей, М., «Искусство», 1957, 520 стр., 5000 экз. [Статьи о книжной графике — Соколова Н., Творчество Сергея Герасимова, стр. 177—186, перепечатана из журн. «Искусство», 1956, № 3; Чегодаев А., О книжной иллюстрации, стр. 376—386, перепечатана из журн. «Искусство», 1955, № 4; Каменский А., Жизнь, книга, иллюстрация. Заметки о книжной графике, стр. 388—419, перепечатана из журн. «Искусство», 1955, № 2; Стернин Г., Е. А. Кибрик, стр. 420—424, перепечатана из журн. «Искусство», 1956, № 5; Ольшевский В., Продолжение знакомства. Выставка произведений Л. Бродаты, стр. 425—427, перепечатана из газ. «Советская культура», 1956, 26. IV].

«Материалы Первого всесоюзного съезда советских художников. 23 февраля — 7 марта 1957 года» [Н. Н. Жуков, Содоклад о графике, стр. 116—156], М., «Советский художник», 1958, 5000 экз.

Конференция издательств социалистических стран. Лейпциг, апрель 1957 (на русском и немецком языках). [«Совместные мероприятия для повышения культуры книги». Доклад делегации Чехословацкой Республики, стр. 180—190; Рекомендации Конференции издательств социалистических стран — VI. В области повышения культуры книги, стр. 270] — М., «Искусство», 1958, 2750 экз.

Немировский Е., Горбачевский Б., Рождение книги, М., «Советская Россия», 1957, 230 стр., с илл., 25 000 экз.

«Бюллетень Художественного совета Главиздата» [№ 1], М., 1956, 47 стр., с илл., 500 экз. [*«Об итогах работы издательств по художественному оформлению книг за 1955 год и мерах его улучшения.* Доклад А. И. Голышкова. Выступления — Д. А. Шмаринов, Г. Ф. Рыбкин, А. А. Сидоров, Г. В. Ванюшев, М. В. Серегин, С. Б. Телингатер, К. С. Кравченко, А. Д. Чегодаев, С. С. Семенов, К. М. Буров. Решение Художественного совета Главиздата от 15 февраля 1956 г.].

В библиографию включены книги и статьи из журналов и газет, посвященные вопросам книжной графики за 1956—1957 гг. на русском языке. В ряде слулаев, напяимер, когда указываются выставки 1957 г., приводится литература и них и за 1958 г.

Библиография составлена *И. А. Смирновым.*

«Бюллетень Художественного совета Главиздата», № 2, М., 1956, 58 стр., с илл., 700 экз. [*1. О недостатках в оформлении некоторых изданий Гослитиздата»* — (Б. Шоу. Избранные произведения, тт. 1—2, Гослитиздат, 1956, художник В. А. Носков; «Тысяча и одна ночь». Избранные сказки, Гослитиздат, 1956, художник Л. Е. Фейнберг; Ф. Брет-Гарт, Избранные произведения, Гослитиздат, 1956, художник Н. И. Альтман). Сообщение А. Д. Чегодаева. Выступления — Д. А. Шмаринов, М. П. Сокольников, К. С. Кравченко, В. А. Истрин, В. А. Фаворский, К. М. Буров, А. К. Котов, Т. Г. Вебер, А. И. Голышков, С. Б. Телингатер. *2. О недостатках в оформлении некоторых изданий Госюриздата.* — («Памятники русского права», вып. III, Госюриздат, 1955, художник Г. И. Фишер). Сообщение С. Б. Телингатера. Выступления — Г. И. Мануйлов, Л. С. Морозова, М. П. Сокольников, А. И. Голышков. *3. «Состояние художественного оформления книг в Госиздате Белорусской ССР».* Доклад Н. А. Широкого, содоклад Ю. А. Соболева. Выступления — Н. Т. Гутиев, М. П. Сокольников, Ю. И. Курышев, С. Б. Телингатер, А. И. Голышков. Решение Художественного совета Главиздата от 31 июля 1956 г.].

«Бюллетень Художественного совета Главиздата», № 3, М., 1957, 38 стр., с илл., 700 экз. [*«О художественном оформлении и полиграфическом исполнении изданий Гослитиздата Министерства культуры Украинской ССР».* Доклад А. М. Девянина. Содоклад А. Д. Гончарова. Выступления — С. Б. Телингатер, А. А. Сидоров, Н. А. Седельников, К. С. Кравченко, М. П. Сокольников, Р. М. Чумак, А. М. Девянин. Решение Художественного совета Главиздата от 27 сентября 1956 г.]

«Бюллетень Художественного совета Главиздата», № 4, М., 1957, 65 стр., с илл., 500 экз. [*«Оформление изданий к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве».* 1. Оформление книг и буклетов. Доклад К. С. Кравченко. 2. Оформление плакатов и открыток. Доклад М. Л. Иоффе. Выступления — А. А. Сидоров, В. И. Чистяков, А. Е. Золотарева, Н. М. Владимирский, Т. Г. Вебер, Н. А. Седельников, В. И. Бродский, С. Б. Телингатер, А. И. Голышков. Решение Художественного совета Главиздата от 6 декабря 1956 г. *Приложение.* План выпуска изданий к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве].

«Бюллетень Художественного совета Главиздата» № 5—6, М., 1957, 79 стр., с илл., 500 экз. [1. *«О художественном оформлении изданий Госиздата Эстонской ССР. В связи с Декадой эстонского искусства и литературы в Москве. 1956 г.»* Доклад Р. Пангсеппа. Выступления — А. Д. Гончаров, К. С. Кравченко, М. П. Сокольников, А. А. Сидоров, В. Г. Лидин, Е. М. Рачев, С. Б. Телингатер, В. В. Попов, Н. А. Седельников, П. Лухтейн, А. Я. Нугис, Т. Г. Вебер, А. И. Голышков. Решение Художественного совета Главиздата, декабрь 1956 г. *2. «О художественном оформлении и полиграфическом исполнении изданий Госиздата Таджикской ССР».* Вступ. слово Т. Г. Вебер. Доклад П. В. Кранцевича, содоклад Е. М. Гурковой. Выступления — К. М. Буров, Р. Г. Табаченко, П. В. Зобнин, Р. Ильябов, Х. Н. Негматуллаев, Б. И. Серебрянский, А. В. Бортников, Т. Г. Вебер. Решение Художественного совета Главиздата, февраль, 1957].

«Практика издания литературы о передовом опыте». По итогам смотра работы издательств, 1957 г. Авт. — Азрилянт Я. М., Буров К. М., Крюгер Ю. В., Тяпкин Б. Г. [Раздел «Художественное оформление», стр. 63—134]. Научно-техническое общество полиграфии и издательств. Центральное правление [Издательская секция], Профиздат, 1958, 4000 экз.

«Рисунки известных писателей» — «Курьер ЮНЕСКО», 1957, № 8, август. 50 стр., с илл. (на англ., франц., испанск. и русск. яз.). [Содержание: Берта Гастер, Рисунки известных писателей; Поль Валери — ученик Дега; Герман Гессе; Ганс Христиан Андерсен; Александр Шифман, Лев Толстой; Роберт Льюис Стивенсон; Сэнди Коффлер, Рабиндранат Тагор; Рабиндранат Тагор, Моя живопись; Жан Кокто; Жан Сержан, Неизвестный нам Виктор Гюго; Карло Леви — художник днем, писатель ночью; Карло Леви, Сова; Льюис Кэролл «в стране чудес»; Автопортреты Бодлера; Графический дневник Г. Уэллса; Пьер Лоти на острове Пасхи; Пушкин. Галлерея нарисованных им портретов; Стриндберг — импрессионист; Гарсиа Лорка — певец Андалузии; Уильям Блейк — в мире видений; Иоганн Вольфганг Гёте; Рисунки Киплинга к его сказкам; Готфрид Келлер; «Некий Теккерей», карикатурист; Жорж Санд, Мериме, Мюссе; Артюр Рембо; Марк Твен. В номере также помещены ри-

сунки В. Ирвинга, Э. По, Су Ши, Д. Г. Россети, Н. Гоголя, Э. Т. А. Гофмана, Д. Г. Лоуренса, Т. Харди, Ш. Бронте, Р. Альберти, В. Маяковского.

СТАТЬИ. РЕЦЕНЗИИ. ЗАМЕТКИ

Алексеева Е. И., О качестве полиграфического исполнения книг — «Полиграфическое производство», 1956, № 2, стр. 6—8.

Атабеков Н. А., О шрифте для надписей на иллюстрациях — «Полиграфическое производство», 1957, № 7, стр. 23—24.

Вебер Т. Г. и Пацина А. В., Поднять культуру оформления книги — «Полиграфическое производство», 1956, № 2, стр. 4—6.

Гончаров А., Соболев Ю. Книга — произведение искусства. К Всесоюзному съезду художников — «Советская культура», 1956, 29. IX.

Гончаров А. Д., Настойчиво искать новые пути в оформлении книги — «Полиграфическое производство», 1957, № 1, стр. 22—23.

Гончаров А., Ляхов В., Искусство книги — «Искусство», 1957, № 5, стр. 42—47.

Дрэма В., О некоторых вопросах развития литовской графики — «Советская Литва», 1956, 13. XI.

Езикеева В. А., О художественном восприятии иллюстраций детьми старшего дошкольного возраста — «Дошкольное воспитание», 1956, № 7, стр. 6—12.

Езикеева В. А., Особенности иллюстраций в детских книжках — «Дошкольное воспитание», 1957, № 12, стр. 45—48.

Иванова С. А., Улучшить шрифтовое хозяйство — «Полиграфическое производство», 1956, № 2, стр. 8—9.

Каленик Д. З., Оформление и полиграфическое исполнение технической книги на Украине — «Полиграфическое производство», 1956, № 6, стр. 12—15.

Кедрин В., Художник и издательство. — К V съезду художников Узбекистана — «Правда Востока», 1956, 28. IV.

Кисин Б. М., О новаторстве в оформлении — «Полиграфическое производство», 1957, № 9, стр. 19—22.

Кравченко К., Советская иллюстрация. Навстречу съезду советских художников — «Вечерняя Москва», 1956, 10. IV.

Кузанян П., Книга — произведение искусства — «Полиграфическое производство», 1957, № 9, стр. 22.

Кузминскис И. М., Больше иллюстраций, хороших и разных. Перед II съездом художников Советской Литвы — «Советская Литва», 1956, 17. IV.

Левин Г., Островой С., Поэтической книге — поэтическое оформление — «Литературная газета», 1956, 10. VII.

Лукачевская Л., Типографская аккуратность и изящность издания очень важны — «Полиграфическое производство», 1957, № 4, стр. 3—5.

Минчковский А., В защиту художников книги — «Литературная газета», 1956. 1. XII.

«Новые пути в оформлении книги» [Дискуссия в Московском Доме детской книги по ст. А. Д. Гончарова «Настойчиво искать новые пути в оформлении книги», в «Полиграфическом производстве», 1957, № 1] — «Полиграфическое производство», 1957, № 6, стр. 30—31.

Островой С., Золушка или принцесса? [Об оформлении поэтических сборников] — «Творчество», 1957, № 4, стр. 27.

Пелькина Л., Иллюстрации украинских советских художников к произведениям русской литературы. — В кн. «Русско-украинские связи в изобразительном искусстве», (стр. 223—231). Киев, Гос. изд-во изобразилельного искусства и музыкальной литературы, 1956, 2500 экз.

Пожидаев Г., Почему нет иллюстраций (в Собрании сочинений Жюля Верна, т. I, Детгиз, 1954). Письмо в редакцию — «Литературная газета», 1956, 17. V.

Попов В. В., Заметки о качестве: 1. «Результат мастерства коллектива» [Гёте, Страдания юного Вертера, М., Гослитиздат, 1957, художник Б. Свешников]; 2. «Басни» Михалкова [Гослитиздат, 1956, художник Е. Рачев]; 3. Большая Медицинская Энциклопедия [т. I, М., Медгиз, 1957]; 4. Журналы по искусству («Творчество», 1957, № 1 и 2; «Искусство», 1957; «Советский экран», 1957, № 3 и 4]; 5. «Искажение цвета в «Руководстве по цветоведению» [Книга-альбом Н. Г. Рудина, Гизлегпром, 1956]; «Формалистические выверты» [об обложке французского полиграфического журнала «Caractère»] — «Полиграфическое производство», 1957, № 4, стр. 25—27.

Попов В. В., О международной выставке книжного оформления и английских предприя-

тиях — «Полиграфическое производство», 1957, № 11, стр. 25—28.

Пушкарев В. А., Формирование социалистического реализма в советской книжной графике довоенного периода (на примере иллюстрирования произведений А. М. Горького). Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук. Академия общественных наук при ЦК КПСС, Кафедра литературы и искусства, М., 1956, 15 стр., 220 экз.

Ровенский М., Бажановская титульная гарнитура — «Полиграфическое производство», 1957, № 2, стр. 23—24.

Скуратовский С. М., Развивать автолитографию — «Полиграфическое производство», 1957, № 9, стр. 22—23.

Соболев Ю. А., Заметки об оформлении изданий: 1. Новые гравюры В. А. Фаворского [А. С. Пушкин, Борис Годунов, Детгиз, 1956]; 2. Безвкусное издание [«Антология татарской поэзии», Гос. кн. изд-во Татарской АССР, 1956]; 3. Работы молодого художника [Иллюстрации В. Дувидова к книгам Р. Киплинг «Слонёнок», Детгиз, 1956; «Сказки», Детгиз, 1956; «Скворец и горошина», Индийские народные сказки, Детгиз, 1956]; 4. Цветной букварь [об оформлении «Букваря». Госиздат Грузинской ССР, 1957]; 5. Неудача издательства [об иллюстрациях в путеводителе «Лазурный берег Крыма», Географгиз, 1957] — «Полиграфическое производство», 1957, № 2, стр. 20—23.

Суздалев П., Пути развития книжной графики [Рец. на кн. А. Чегодаева «Пути развития русской советской книжной графики», М., «Искусство», 1955] — «Советская культура», 1956, 13. X.

Сухаревич В., Времена в образах. Заметка о русской советской графике — «Культура и жизнь», 1957, № 9—10, стр. 41—47.

Тагиров Ф. Ш., Разработка рисунков новых шрифтов — важное мероприятие по улучшению оформления изданий — «Полиграфическое производство», 1956, № 3, стр. 8—11.

Холодовская М., Искусство Эстонии. Мастера графики — «Творчество», 1957, № 1, стр. 5—6.

Художники — детям. [Беседа с главным художником Детгиза Б. А. Дехтеревым. Записал Г. Алексеев] — «Огонек», 1957, № 3, стр. 30—31.

Чернышев А. А., Издательский и полиграфический брак [о кн. М. И. Леви, «Культура ткани в изучении полиомиелита», Ставрополь, 1957] — «Полиграфическое производство», 1957, № 11, стр. 24.

Чижова И. Б., Об иллюстрационном оформлении учебников для начальной школы — «Полиграфическое производство», 1956, № 3, стр. 6—8.

Шарлемань И. А., Рисунок по памяти и воображению — в кн. «Вопросы изобразительного искусства». Сборник, вып. 3, Академия художеств СССР, М., «Советский художник», 1956, стр. 42—48.

Шатров Е., С любовью к делу [об оформлении книг в Ставропольском издательстве] — «Советская культура», 1957, 25. V.

Шицгал А. Г., Шрифты французской книги — «Полиграфическое производство», 1956, № 5, стр. 24—27.

Шицгал А. Г., Новый стандарт на типографские шрифты — «Полиграфическое производство», 1957, № 11, стр. 23—24.

ВЫСТАВКИ

1956

«Выставка графики художников Харькова». Посвящается 300-летию Харькова. Каталог. Харьков—Тбилиси—Ленинград [вступ. ст. Т. В. Лифшиц]. Харьковское областное управление культуры, ССХ Украины, Харьковское отделение, Харьковский Гос. музей изобразительного искусства, Харьков, 1955—1956, 115 стр.; с илл., 300 экз.; Урушадзе И., Высокое мастерство — «Заря Востока», 1956, 3. I.

«Вторая выставка произведений молодых художников Москвы и Московской области». Живопись, скульптура, графика, плакат, декоративно-прикладное искусство, работы художников театра и кино. Каталог [вступ. ст. Л. Акимовой, М. Черейской, А. Членова], МССХ, МК ВЛКСМ, М., 1956, 111 стр., 1000 экз.; Соболев Ю., Графика молодых — «Советская культура», 1956, 6. III; Акимова Л., Графика — «Искусство», 1956, № 4, стр. 45—46.

Шагинян М., На выставке английской книги

[Москва, 1956 г.] — «Правда», 1956, 24. III; Аникст А., Выставка английской книги — «Комсомольская правда», 1956, 14. IV.

Коровина С., Назаров С., Интерес к советской книге [выставка в Англии, 1956 г.] — «Советская культура», 1956, 12. IV.

«Всесоюзная выставка. Книга, графика, плакат, 1956». Путеводитель. [Составитель Тяпкин Б. Г.], Министерство культуры СССР, М., 1956, 36 стр., с илл., 1000 экз.; «Книга, графика, плакат». Выставка в Библиотеке им. В. И. Ленина — «Московская правда», 1956, 16. V.; Сидоров А., Смотр советской книги «Советская культура», 1956, 24. V; Рене ле Жюж де Сегре, Глазами французского друга — «Литературная газета», 1956, 26. V; Заславский Д., Наша книга. Заметки о выставке советской книги — «Правда», 1956, 13. VI; «Всесоюзная выставка книги, графики и плаката». [1. Жданов Ник. Праздничное и будничное. 2. Дневник выставки. 3. Из книги отзывов. 4. Соболев Ю., По горячим следам современности. 5. Кибрик Е., Просто и хорошо (об оформлении книги С. В. Образцова «О том, что я увидел, узнал и понял во время двух поездок в Лондон», М., «Советский писатель», 1956)] — «Советская культура», 1956, 19. VI; «Самое главное». На обсуждении итогов Всесоюзной выставки книги — «Советская культура», 1956, 23. VI; Попов В. В. Всесоюзная выставка книги, графики и плаката — «Полиграфическое производство», 1956, № 3, стр. 4—6; «К итогам Всесоюзной выставки книги» — «Советская книжная торговля», 1956, № 7, стр. 1—4; «Важнейшие задачи издательств и полиграфии». [К итогам Всесоюзной выставки книги, графики и плаката] — «Полиграфическое производство», 1956, № 4, стр. 2—8; Горбачевский Б., Немировский Е., Праздник советской книги — «Библиотекарь», 1956, № 8, стр. 7—11; «За высокое искусство книги». [1. Вебер Т., Пацина А., Содружество с писателем. 2. 117 дипломов. 3. Награды местным издательствам. 4. Телингатер С., В лучших традициях. 5. Сидоров А., Поиски нового. 6. Лидин Вл., Памятник времени] — «Советская культура», 1957, 31. I; «Предложения совещания по итогам Всесоюзной выставки книги, графики, плаката», М., «Искусство», 1956, 18 стр. 500 экз.

«Успех выставки советской книги в Париже» — «Советская культура», 1956, 15. V; Голышков А., Париж—Бордо—Лион. — «Советская культура», 1956, 31. VII.

«Выставка французской книги в СССР». [Каталог]. Москва—Ленинград—Киев [вступ. ст. Мориса Дежана]. Организована Постоянным комитетом выставок французской книги и графики, [М.], 1956, 135 стр.; Эренбург И., На выставке французских книг — «Советская культура», 1956, 19. V; Никулин Л., На выставке французской книги — «Известия», 1956, 22. V; Зимина Т., На выставке французской книги и графики — «Учительская газета», 1956, 23. V; Кузьмин Н., Праздник книги — «Литературная газета», 1956, 26. V; Виноградов Г., Выставка французской книги — «Полиграфическое производство», 1956, № 3, стр. 11—12; Крыжицкий А., Книги дружественной Франции — «Правда Украины», 1956, 8. VII; Попова Н., Выставка французской книги и графики в Ленинграде — «Нева», 1956, № 9, стр. 170—171.

«Выставка изобразительного искусства Армянской ССР» [Москва, 1956 г.]. Живопись, скульптура, графика, декорационная живопись, прикладное искусство. Каталог [вступ. ст. Р. Парсамян], М., 1956, 80 стр.; с илл., 2000 экз., Яр-Кравченко А., Заметки об армянских графиках — «Коммунист», 1956, 29. VI.

«Выставка произведений художников-графиков Литовской ССР, Латвийской ССР, Эстонской ССР». К межреспубликанской графической конференции в г. Вильнюсе [1956 г.]. Каталог [вступ. статьи], [Вильнюс], 1956, 65 стр.; с илл., 1000 экз.; Герценберг В., Выставка работ художников Прибалтики — «Советская Литва», 1956, 18. X.

«Осенняя выставка произведений ленинградских художников, 1956». Каталог. ЛССХ, «Ленинградский художник», 1958, 99 стр., 1000 экз. Петров В., Работы ленинградских графиков — «Творчество», 1957, № 3, стр. 15—17.

«Выставка эстонского изобразительного искусства» [Москва, 1956 г.]. Каталог. [Вступ. ст. А. Кюннапа, Ш. Ясмана], [Таллин], 1956, 76 стр., с илл., 2000 экз.

Сидоров А., Жизнедеятельное искусство. На выставке эстонской книги, графики и плаката [Москва, 1956 г.] — «Советская культура», 1956, 20. XII; «О художественном оформлении изданий Госиздата Эстонской ССР». В связи с Декадой эстонского искусства и литературы в Москве, 1956 г. [Доклад Р. Пангсеппа. Выступления —

А. Д. Гончаров, К. С. Кравченко, М. П. Сокольников, А. А. Сидоров, В. Г. Лидин, Е. М. Рачев, С. Б. Телингатер, В. В. Попов, Н. А. Седельников, П. Лухтейн, А. Я. Нугис, Т. Г. Вебер, А. И. Голышков] — «Бюллетень Художественного совета Главиздата», № 5—6, М., 1957, 79 стр., с илл., 500 экз.

1957

«Выставка живописи, скульптуры, графики к Первому всесоюзному съезду советских художников» [Москва, 1957 г.]. Каталог. Оргкомитет ССХ СССР, М., «Советский художник», 1957, 243 стр., с илл., 2500 экз.

«6-я выставка работ художников книги». [Москва, 1957 г.]. Каталог МССХ, М., 1957, 78 стр., с илл.; Вартанов, Ан., Искусство иллюстрации. На Шестой московской выставке художников книги — «Советская культура», 1957, 27. IV; «Об искусстве оформления книги» [о статье Ан. Вартанова, «Искусство иллюстрации». На Шестой московской выставке художников книги — «Советская культура», 1957, 27. IV] — «Московский художник», 1957, № 3, 15. VII, стр. 6; Каменский А., В поисках нового — «Творчество», 1957, № 5, стр. 10—13; Соболев Ю., Заметки о Шестой выставке работ художников книги — «Полиграфическое производство», 1957, № 5, стр. 22—24.

«Выставка изобразительного искусства Таджикской ССР» [Москва, 1957 г.]. Каталог [вступ. ст.]. Министерство культуры СССР. Министерство культуры Таджикской ССР. Гос. музей изобразительных искусств им. К. Безхада, М., 1957, 77 стр.; с илл., 5000 экз.; «По мотивам Айни» [об иллюстрациях художника С. Краснопольского к повести С. Айни «Старая школа»] — «Советская культура», 1957, 11. IV.

«Третья выставка произведений молодых художников Москвы и Московской области». Живопись, скульптура, графика, плакат, декоративно-прикладное искусство, работы художников театра и кино. Каталог. МССХ, МК ВЛКСМ, М., 1957, 124 стр., с илл., 1100 экз.; Кузьмина М., Интересная заявка графиков — «Советская культура», 1957, 18. V.; Соболев Ю., Графика — «Творчество», 1957, № 6, стр. 19—21.

«Выставка произведений молодых художников Советского Союза к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов». Каталог. СХ СССР., М., 1957, 127 стр., с илл., 5000 экз.

«Международная выставка изобразительного и прикладного искусства. VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов». Каталог. М., 1957, 254 стр., с илл., 5000 экз.

Большаков И., На книжной выставке в Познани [Вторая международная выставка книг, 1957 г.] — «Литературная газета», 1957, 20. VII.

«Международная выставка книжных переплетов» [Дели, 1956 г.] — «Советская культура», 1956, 11. VIII.

«Молодые художники детской книги» [Выставка в Доме детской книги, Москва, 1957 г.] — «Советская культура», 1957, 31. VIII.

«Выставка произведений художников РСФСР, 1957 г.». К 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Каталог. М., 1957, 151 стр., 1500 экз.; Гончаров А., Искусство графики. На выставке произведений художников РСФСР — «Литературная газета», 1956, 26. X; Николаев Вл., Поиски и находки молодого художника [об иллюстрациях П. Бунина] — «Комсомольская правда», 1957, 3. X; Щукина С., История героическая и печальная [об иллюстрациях И. Чарской к рассказу А. Толстого «Гадюка] — «Комсомольская правда», 1957, 6. X; Шатова Л., Образы бессмертной сатиры [об иллюстрациях Ю. Ворогушина к повести М. Салтыкова-Щедрина «История одного города»] — «Творчество», 1958, № 4, стр. 18.

«Выставка Ex libris (книжных знаков) работы московских художников». Пригласительный билет-каталог, МССХ, 1956, 14 стр., 750 экз.

«Всесоюзная художественная выставка». Живопись. Скульптура. Графика. Работы художников театра и кино. Каталог. Министерство культуры СССР СХ СССР, М., 1957, 506 стр., с илл., 3000 экз.; Кравченко К., Заметки о графике, «Московский художник», 1957, № 10, 30. XI, стр. 3; Ляхов В., О том, что важно сегодня — «Московский художник», 1957, № 11, стр. 3; Каменский А., Поиски и свершения. Графика на Всесоюзной юбилейной художественной выставке — «Комсомольская правда», 1958, 14. I.; Соколова Н., Вдохновенное творчество. Графика на Всесоюзной художественной выставке — «Правда», 1958, 19. I.; Климова М., Иллюстрации к произведениям советских писателей — «Творчество», 1958, № 4, стр. 15—17; Сидоров А., Гравюра и офорт, — «Творчество», 1958, № 5, стр. 7—10;

«Всесоюзная художественная выставка, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции». Графика [Альбом. Авт. текста В. Р. Герценберг], М., «Советский художник», 1959, 127 стр., с илл., 4000 экз.

«Всесоюзная выставка книги, графики и плаката». К 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Путеводитель. Министерство культуры СССР, 1957, 54 стр., с илл., 5000 экз.; Рыбин А., Открылась Всесоюзная юбилейная выставка книги, графики и плаката — «Советская культура», 1957, 26. X; «Юбилейная выставка советской книги» — [1. За 40 лет. 2. Лидин Вл., Великий спутник. 3. Слово читателей. 4. О чем рассказывает выставка. 5. Гончаров А., Соболев Ю. Творцы книг, доселе невиданных] — «Советская культура», 1957, 23. XI; «Упорным трудом к новым успехам» — «Полиграфическое производство», 1957, № 11, стр. 2—3; Либединский Ю., Советская книга. Заметки к юбилейной выставке книги, графики и плаката — «Литературная газета», 1957, 3. XII.

Демирханова Г., Выставка грузинской книги и графики [Тбилиси, 1957 г.] — «Заря Востока», 1957, 30. XI.

Джамалов К., Якубов Г., Выставка таджикской книги. — «Коммунист Таджикистана», 1957, 28. XI.

ПЕРСОНАЛИИ

АБАКЕЛИЯ Т. Г.

«Тамара Григорьевна Абакелия». Авт. текста Г. Д. Джапаридзе, М., «Советский художник», 1957, 52 стр., с илл., 5000 экз.; Пиралишвили О. Д., Абакелия, М., «Искусство», 1957, 38 стр., с илл., 5000 экз.

АЗИМ-ЗАДЕ А.

«Азим-заде». Авт. текста М. Наджафов, М., «Советский художник», 1957, 56 стр., с илл., 5000 экз.

АЛЕКСЕЕВ Н. В.

Пушкарев В. А., Иллюстрации Н. В. Алексеева к роману А. М. Горького «Мать» [1933 г.] — «Сообщения Гос. Русского музея», 5, 1957, стр. 425—427.

АЛЬТМАН Н. И.

«О недостатках в оформлении некоторых изданий Гослитиздата [Ф. Брет-Гарт, Избранные произведения, Гослитиздат, 1956, художник Н. И. Альтман и др. кн.]. Сообщение А. Д. Чегодаева. Выступления — Д. А. Шмаринов, М. П. Сокольников, К. С. Кравченко, В. А. Истрин, В. А. Фаворский, А. К. Котов, Т. Г. Вебер. Решение Художественного совета Главиздата от 31 июля 1956 г. — «Бюллетень Художественного совета Главиздата», № 2, М., 1956, 58 стр., с илл., 700 экз.

АПИНИС А.

Эглит А., Хорошее начало. К открытию выставки Л. Свемпа и А. Апиниса [Рига, 1956 г.] — «Советская Латвия», 1956, 26. IX.

БЕРШАДСКИЙ Г. С.

«Григорий Соломонович Бершадский. Выставка работ. 60 лет со дня рождения. 40 лет творческой деятельности». Пригласительный билет-каталог, МССХ, 1956, 17 стр., 600 экз.

БИБИКОВ В. С.

«Виктор Сергеевич Бибиков». Авт. текста А. Г. Халтурин, М., «Советский художник», 1957, 66 стр., с илл., 5000 экз.

БРОДАТЫ Л. Г.

«Лев Григорьевич Бродаты. 1889—1954». Каталог выставки [вступ. ст. — Бор. Ефимов, Заслуженный деятель искусств РСФСР Л. Г. Бродаты], [М.], 1956, 22 стр., 500 экз.; Ольшевский В., Продолжение знакомства. Выставка произведений Л. Г. Бродаты — «Советская культура», 1956, 26. IV. и в кн. — «Высокое призвание советского художника», Сборник критических статей, М., «Искусство», 1957, стр. 425—427; Елькович Л., Л. Г. Бродаты — «Искусство», 1956, № 6, стр. 26—28.

БРУНИ Л. А.

«Лев Александрович Бруни. 1894—1947». Пригласительный билет-каталог, МССХ, 1956, 13 стр.,

1000 экз.; Кравченко К., Л. А. Бруни — «Искусство», 1956, № 6, стр. 31.

БУБНОВ А. П.

«Александр Павлович Бубнов». Авт. текста И. Акимова, М., «Советский художник», 1956, 39 стр., с илл., 5000 экз.

БУНИН П. Л.

Николаев Вл., Поиски и находки молодого художника — «Комсомольская правда», 1957, 3. X; «Рисунки Павла Бунина» — «Культура и жизнь», 1957, № 11, стр 72—74.

ВАТАГИН В. А.

«Василий Алексеевич Ватагин». Авт. текста С. Разумовская, М., «Советский художник», 1956, 123 стр., с илл., 5000 экз.; Ватагин В. А., Изображение животного. Записки анималиста, М., «Искусство», 1957, 170 стр., с илл., 10 000 экз.

ВЕРЕЩАГИНА Н. В.

Лидин Вл., Рисунки Н. Верещагиной — «Литературная газета», 1957, 16. IV.

ВОИНОВ В. В

Эткинд М., Всеволод Воинов — «Искусство», 1956, № 2, стр. 39—40.

ВОРОГУШИН Ю. В.

Шатова Л., Образы бессмертной сатиры [об иллюстрациях Ю. Ворогушина к повести М. Салтыкова-Щедрина «История одного города»] — «Творчество», 1958, № 4, стр. 18.

ГАЛЬДИКАС В.

«Удача молодого гравера» [об иллюстрациях В. Гальдикаса к книге П. Цвирки «Земля кормилица», Гослитиздат Литовской ССР, 1956] — «Советская культура», 1956, 27. X.

ГЕРАСИМОВ А. М.

«Выставка произведений народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР Александра Михайловича Герасимова к 50-летию творческой деятельности». Каталог (вступ. ст. П. П. Соколова-Скаля). Министерство культуры СССР. Академия художеств СССР. Оргкомитет ССХ СССР, М., 1956, 29 стр.; с илл., 2500 экз.; Кишфалуди-Штробль Ж., Из моих московских впечатлений — «Известия», 1957, 27. VIII.

ГЕРАСИМОВ С. В.

«Выставка произведений народного художника РСФСР, заслуженного деятеля искусств РСФСР, действительного члена Академии художеств СССР Сергея Васильевича Герасимова к 70-летию со дня рождения и к 50-летию творческой деятельности». Каталог [вступ. ст. — И. Грабарь, Сергей Васильевич Герасимов и его творческие приемы; Н. Соколова, Творчество С. В. Герасимова], Министерство культуры СССР. Академия художеств СССР, М., 1956, 100 стр.; с илл., 1200 экз.; Членов А., Творчество С. В. Герасимова — «Московская правда», 1956, 2. II; Соколова Н., Творчество Сергея Герасимова — «Искусство», 1956, № 3, стр. 29—34 и в кн. «Высокое призвание советского художника». Сборник критических статей, М., «Искусство», 1957, стр. 177—186; Колесникова Д., Искусство больших чувств — «Правда Украины», 1956, 5. VII; «Сергей Васильевич Герасимов», Избранные произведения советских художников [Альбом], М., «Советский художник», 1956, 8 л. илл., 10 000 экз.

ГЛУХОВЦЕВ А. Е.

Богоявленский М., Мастер гравюры — «Дон», 1957, № 8, стр. 191—194.

ГОЛОВИН А. Я.

«Выставка произведений народного артиста Республики художника Александра Яковлевича Головина. 1863—1930». [Каталог]. [Вступ. ст. — Н. Волков, Александр Яковлевич Головин]. Министерство культуры СССР. Академия художеств СССР. Оргкомитет ССХ. ВТО. М.—Л., 1956, 80 стр.; с илл., 3200 экз.

ГОЛУБЬ П. С.

«Петр Семенович Голубь». Авт. текста М. Л. Иоффе, М., «Советский художник», 1957, 63 стр., с илл., 5000 экз.

ГОНЧАРОВ А. Д.

Мурина Е., Гравюры Андрея Гончарова — «Искусство», 1956, № 2, стр. 36—38; «Выставка произведений художников А. Д. Гончарова, В. Н. Горяева, К. Г. Дорохова, С. А. Заславской, заслуженного деятеля искусств РСФСР С. Д. Лебедевой, И. Л. Слонима». Графика, живопись, скульптура, текстиль. Каталог [вступ. ст. — В. Костин, Андрей Дмитриевич Гончаров], МССХ, М., 1956, 95 стр.; с илл., 1000 экз.; Сухаревич В., Вы-

ставка разных — «Комсомольская правда», 1956, 29. V; Членов А., Живопись и графика — «Советская культура», 1956, 7. VI; Катаев В., Шесть хороших и разных — «Огонек», 1956, № 34, стр. 16.

ГОРЯЕВ В. Н.

«Выставка произведений художников А. Д. Гончарова, В. Н. Горяева, К. Г. Дорохова, С. А. Заславской, заслуженного деятеля искусств РСФСР С. Д. Лебедевой, И. Л. Слонима». Графика, живопись, скульптура, текстиль. Каталог [вступ. ст. — А. Чегодаев, Виталий Николаевич Горяев], МССХ, М., 1956, 95 стр.; с илл., 1000 экз.; Сухаревич В., Выставка разных — «Комсомольская правда», 1956, 29. V.; Членов А., Живопись и графика — «Советская культура», 1956, 7. VI; Катаев В., Шесть хороших и разных — «Огонек», 1956, № 34, стр. 16; Каменский А., Многообразие творческих поисков — «Искусство», 1956, № 5, стр. 38—39.

ГРОЗЕВСКИЙ Б. В.

«Борис Валерианович Грозевский, Яков Дмитриевич Егоров, Григорий Миронович Рифтин». Каталог выставки [вступ. ст. — В. Фаворский, Борис Валерианович Грозевский], М., 1956, 60 стр., 500 экз.

ДЕЙНЕКА А. А.

«Выставка произведений Александра Александровича Дейнека, заслуженного деятеля искусств РСФСР, действительного члена Академии художеств СССР». [Каталог]. [А. Дейнека, Слово к зрителям. Биографическая справка], Министерство культуры СССР. Академия художеств СССР, М., 1957, 47 стр.; с илл., 2000 экз.; Кибрик Е., Художник современности — «Литературная газета», 1957, 18. V; Выставка произведений А. А. Дейнека — «Московский художник», 1957, № 2; Чегодаев А., А. А. Дейнека — «Искусство», 1957, № 5, стр. 15—25.

ДУБИНСКИЙ Д. А.

Дубинский Д. [о работе над иллюстрациями к рассказу И. Ильфа и Е. Петрова «Тоня»] — «Московский художник», 1957, № 10, стр. 4; Виц И., Школа советской графики [об иллюстрациях Д. Дубинского к рассказу А. Чехова «Дом с мезонином»] — «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 163—165.

ДУВИДОВ В. А.

Соболев Ю. А., Заметки об оформлении книг. Работы молодого художника [иллюстрации В. Дувидова к книгам Р. Киплинга «Слонёнок», Детгиз, 1956; «Сказки», Детгиз, 1956; «Скворец и горошина», Индийские народные сказки, Детгиз, 1956] — «Полиграфическое производство», 1957, № 2, стр. 20—23.

ЕГОРОВ Я. Д.

«Борис Валерианович Грозевский, Яков Дмитриевич Егоров. Григорий Миронович Рифтин». Каталог выставки [вступ. ст. — В. Ляхов, Яков Дмитриевич Егоров], М., 1956, 60 стр., 500 экз.

ЗБАРСКИЙ Ф. Б.

Свободин А., Западная драматургия в иллюстрациях Ф. Збарского — «Театр», 1956, № 6, стр. 175—177; А. Беляев, Вместо иллюстраций — выкрутасы. Письмо в редакцию [об иллюстрациях Ф. Збарского к книге Ю. Олеши «Избранные сочинения», Гослитиздат, 1956] — «Советская культура», 1957, 11. VI.

ИКРАМОВ И. И

Сидоров А. А., Художник узбекской книги — «Советская культура», 1956, 17. III.

ИЛЬИНА Л. А.

Боров А., Мастер графики — «Советская Киргизия», 1957, 15. IX.

ИОГАНСОН Б. В.

Сокольников М. П., Борис Владимирович Иогансон. Жизнь и творчество, М., «Советский художник», 1957, 202 стр., с илл., 5000 экз.

КАЙДАЛОВ В. Е.

«Выставка произведений народного художника Узбекской ССР Кайдалова В. Е. 50 лет со дня рождения. 25 лет творческой деятельности». Каталог [вступ. ст. Л. В. Шостко], Ташкент, 1957, 27 стр.; с илл., 100 экз.; Маилянц А., Живописец, график, плакатист — «Правда Востока», 1957, 24. VIII.

КАЛИТА Н. И.

«Третья групповая выставка работ молодых художников. Живопись — А. И. Саханов, И. В. Сорокин. Скульптура — О. А. Иконников, В. С. Лемпорт, В. И. Сидур, Р. А. Силис. Графика —

А. П. Болашенко, Н. И. Калита». Каталог. Академия художеств СССР. МССХ, М., 1956, 46 стр.; с илл., 500 экз.; Николаев Вл., Побеждает тот, кто дерзает — «Комсомольская правда», 1956, 23. IX.

КАНЕВСКИЙ А. М.

«Выставка произведений художников Е. Ф. Белашовой, заслуженного деятеля искусств РСФСР А. М. Каневского, Н. В. Кирсановой, П. М. Кожина, А. В. Кокорина, Г. В. Нероды». Графика, живопись, керамика, скульптура, текстиль. Каталог [вступ. ст. — А. Чегодаев, А. М. Каневский], МССХ, М., 1956, 99 стр.; с илл., 1000 экз.; Горяев В., Сила юмора и сатиры — «Советская культура», 1956, 7. II; Тагер Ел., Выставка шести мастеров — «Искусство», 1956, № 4, стр. 30—38; Халаминский Ю., Сила смешного — «Творчество», 1957, № 2, стр. 16—17.

КАПЛАН А. Л.

Каплан А. Л., Шолом-Алейхем «Заколдованный портной». Автолитографии [вступ. ст. Е. Гуткиной], Ленинградское отделение художественного фонда СССР, Л., 1957, 26 л. илл., 500 экз. (на русск. и евр. яз.).

КАПР А.

Лазурский В., Книга об искусстве шрифта. [Рец. на кн. — Albert Kapr, Die Deutsche Schriftkunst, Leipzig, 1956] — «Полиграфическое производство», 1957, № 11, стр. 29.

КАРДОВСКИЙ Д. Н.

Подобедова О., Дмитрий Николаевич Кардовский, М., «Советский художник», 1957, 183 стр., с илл., 5000 экз.

КАСИЯН В. И.

«Василий Ильич Касиян». Авт. текста Г. С. Портнов, М., «Советский художник», 1957, 113 стр., с илл., 5000 экз.

КЕНТ Р.

Чугунов К., Художник, публицист, борец за мир. К 75-летию со дня рождения американского художника Р. Кента — «Советская культура», 1957, 4. VI; «Выставка произведений Рокуэлла Кента». Живопись и графика. Каталог [вступ. статьи — Р. Кент, К советским зрителям; А. Чегодаев, Рокуэлл Кент], СХ СССР. ВОКС. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, М., 1957, 30 стр.; с илл.; Шмаринов Д., Художник большого таланта — «Правда», 1957, 23. XII; Семенов Е., О мужестве сильных — «Комсомольская правда», 1957, 26. XII; Чегодаев А. Рокуэлл Кент — «Искусство», 1957, № 6, стр. 54—59; Левитин Е., Выставка Рокуэлла Кента — «Советская культура», 1958, 7. I; Шмаринов Д., Рокуэлл Кент — «Творчество», 1958, № 2, стр. 20.

КИБРИК Е. А.

«Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР, члена-корреспондента Академии художеств СССР Евгения Адольфовича Кибрика к 50-летию со дня рождения и 30-летию творческой деятельности». Каталог [вступ. ст. Б. Дехтерева]. Министерство культуры СССР. Академия художеств СССР, Оргкомитет ССХ СССР, М., 1956, 37 стр.; с илл., 1000 экз.; Каменский А., Живая связь времен — «Советская культура», 1956, 8. V; Стернин Г., Е. А. Кибрик — «Искусство», 1956, № 5, стр. 42—44 и в кн. «Высокое призвание советского художника». Сборник критических статей, М., «Искусство», 1957, стр. 420—424; «Евгений Адольфович Кибрик», Избранные произведения [альбом], М., «Советский художник», 1956, 10 л. илл., 5000 экз.

КОБУЛАДЗЕ С. С.

«Сергей Соломонович Кобуладзе». Авт. текста И. А. Урашадзе, М., «Советский художник», 1956, 87 стр., с илл., 5000 экз.

КОДЖОЯН А. Г.

Дарьян К., В мастерской старейшего художника — «Коммунист», 1957, 17. VII.

КОКОРЕКИН А. А.

«Выставка работ заслуженного деятеля искусств РСФСР художника Алексея Алексеевича Кокорекина. 50 лет со для рождения, 30 лет творческой деятельности». Каталог [вступ. ст. — М. Л. Иоффе, Алексей Алексеевич Кокорекин], МССХ, ЦДРИ, М., Изогиз, 1956, 32 стр.; с илл., 750 экз.

КОКОРИН А. В.

«Выставка произведений художников Е. Ф. Белашовой, заслуженного деятеля искусств РСФСР А. М. Каневского, Н. В. Кирсановой, П. М. Кожина, А. В. Кокорина, Г. В. Нерода». Графика, живопись, керамика, скульптура, текстиль. Каталог [вступ. ст. — А. Чегодаев, А. В. Кокорин], МССХ, М., 1956, 99 стр.; с илл., 1000 экз.; Ка-

менский А., Мастер графической миниатюры — «Советская культура», 1956, 11. II; Тагер Ел., Выставка шести мастеров — «Искусство», 1956, № 4, стр. 30—38.

КОНАШЕВИЧ В. М.

Алянский Юр., Чудесные рисунки — «Ленинские искры», 1956, 21. X; Гор Г., Содружество писателей и художников. Выставка работ В. М. Конашевича — «Вечерний Ленинград», 1957, 6. IV.

КРАВЧЕНКО А. И.

«Выставка произведений Алексея Ильича Кравченко». Гравюра, офорт, рисунок, живопись. Каталог [вступ. ст. А. А. Сидорова], Оргкомитет ССХ СССР МССХ, М., 1956, 48 стр.; с илл., 2000 экз.; Машуков И., Глазами советского художника. На выставке произведений А. И. Кравченко — «Вечерняя Москва», 1956, 3. II; Разумовская С., Искусство гравюры — «Советская культура», 1956, 11. II; Герценберг В., Выставка произведений А. И. Кравченко — «Искусство», 1956, № 3, стр. 35—38.

КРАСНОПОЛЬСКИЙ С. А

«По мотивам Айни» [об иллюстрациях С. Краснопольского к повести С. Айни «Старая школа»] — «Советская культура», 1957, 11. IV.

КУБАНЕЙШВИЛИ Т. Л.

Гинзбург И., Удача художника [о серии литографий Т. Кубанейшвили к повести И. Чавчавадзе «Вдова из дома Отарова»] — «Творчество», 1957, № 6, стр. 24—25.

КУЗМИНСКИС И.

Юренас Эд., Талантливый художник. К 50-летию Ионаса Кузминскиса — «Советская Литва», 1956, 14. XII.

КУЗЬМИН Н. В.

И. Грабарь, Новые иллюстрации к «Левше» Н. С. Лескова — «Искусство», 1956, № 4, стр. 49; К. Федин, Новое издание «Левши» — «Литературная газета», 1957, 19. V; Н. Ашукин, Д. Благой, Н. Богословский, С. Бонди, В. Виноградов, Л. Гроссман, Н. Гудзий, Н. Измайлов, Ю. Оксман, Ив. Розанов, Б. Томашевский, Т. Цявловская. Критика, требующая возражения. Письмо в редакцию [о характеристике иллюстраций Н. В. Кузьмина к «Евгению Онегину» в книге А. Чегодаева «Пути развития русской советской книжной графики», М., «Искусство», 1955] — «Литературная газета», 1956, 14. VII; Лидин Вл., Н. В. Кузьмин — «Москва», 1957, № 9, стр. 206—207.

КУКРЫНИКСЫ

«Кукрыниксы», Избранные произведения [вступ. ст. Т. Гурьевой] — М., «Советский художник», 1956, 14 л. илл., 10 000 экз.; Демосфенова Г., Кукрыниксы-иллюстраторы. Академия художеств СССР, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, М., «Искусство», 1956, 218 стр., с илл., 10 000 экз.; Ефимов Бор., Книга о Кукрыниксах [рец. на книгу Н. Соколовой «Кукрыниксы», М., «Советский художник», 1955] — «Советская культура», 1956, 24. VII; В. Кеменов, Кукрыниксы — в кн. В. Кеменов, Статьи об искусстве, М., «Искусство», 1956, стр. 99—116; 5000 экз.

КУЛЬЧИЦКАЯ Е. Л.

Батиг Н., Народный художник Украины — «Творчество», 1957, № 12, стр. 18—19.

КУПРЕЯНОВ Н. Н.

Разумовская С., Дневники Н. Н. Купреянова — «Творчество», 1957, № 2, стр. 19.

КУРДОВ В. И.

«Курдов Валентин Иванович». Каталог выставки. ЛССХ, Л., 1956, 45 стр.; с илл., 1000 экз. [вступ. ст. В. Петрова]; М. Дудин, Талантливо, оригинально — «Ленинградская правда», 1956, 20. V.

ЛАДА И.

Полевой Б., В гостях у Лады — «Огонек», 1956, № 33, стр. 15—16.

ЛАНСЕРЕ Е. Е.

«Каталог выставки произведений Евгения Евгеньевича Лансере в связи с 80-летием со дня рождения». Институт истории грузинского искусства АН Грузинской ССР. ССХ Грузии, Тбилиси, 1956, 12 стр., 500 экз.; «Научная сессия Института истории грузинского искусства, посвященная 80-летию со дня рождения академика живописи Е. Е. Лансере», 2 и 3 апреля 1956 г. План работ и тезисы докладов [тезисы доклада Н. А. Аладашвили «Е. Е. Лансере, как иллюстратор» и др.], Тбилиси, 1956, стр. 15, 200 экз. (на груз. и рус. языках).

ЛАПТЕВ А. М.

Лаптев А. М., Моя работа над иллюстрациями к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя — в кн. «Советские художники. Из творческого опыта, вып. 2. Е. А. Кибрик, А. М. Лаптев, Д. А. Шмаринов», М., «Советский художник», 1957, стр. 51—126.

ЛАПШИН Н. Ф.

Гоберман Д., Н. Ф. Лапшин — «Искусство», 1956, № 6, стр. 32.

ЛИНГНЕР М.

Сидоров А., Книга о выдающемся современном немецком художнике [рец. на кн.: Max Lingner. Mein Leben und meine Arbeit. Eingeleitet von Marcel Cachin und Paul Wandel, VEB Verlag der Kunst. Dresden] — «Искусство», 1956, № 6, стр. 77—78.

ЛИТВИНЕНКО В. Г.

«Валентин Гаврилович Литвиненко». Каталог выставки [вступ. ст.]. Оргкомитет СХ СССР. ССХ Украины, Киев, 1956, 18 стр.; с илл., 1000 экз.; Поспелов Гл., Простота и непосредственность чувства — «Советская культура», 1956, 22. V; Членов А., Мастера живописи и графики — «Московская правда», 1956, 25. V; Зингер Е., В. Г. Литвиненко — «Искусство», 1956, № 6, стр. 29—30; Улоза В., Художник и его творчество — «Советская Литва», 1957, 21. VIII.

МАЗЕРЕЕЛЬ Ф.

Цвейг С., Франс Мазереель — «Иностранная литература», 1957, № 10, стр. 248—260.

МАКУНАЙТЕ А.

Климова М., Заметки о графике — «Творчество», 1957, № 8, стр. 10—11.

МОРОЗОВ А. Н.

«Выставка произведений Алексея Николаевича Морозова. 60 лет со дня рождения. 40 лет творческой деятельности». Каталог. МССХ, М., 24 стр., 500 экз.; Рогинская Ф., Художественная выставка в заводском клубе — «Советская культура», 1956, 5. IV.

МОРОЗОВ В. В.

«Каталог выставки работ художника В. В. Морозова [вступ. ст.]. Дом писателя им. Маяковского, Л. 1956, 24 стр., с илл., 1000 экз.

НАРБУТ Г. И.

Белецкий П., Талантивый украинский художник — «Советская Украина», 1957, книга четвертая, стр. 157—161.

НОСКОВ В. А.

«О недостатках в оформлении некоторых изданий Гослитиздата» [Б. Шоу, Избранные произведения, тт. 1—2, Гослитиздат, 1956, художник В. А. Носков и др. кн.]. Сообщение А. Д. Чегодаева. Выступления — Д. А. Шмаринов, М. П. Сокольников, К. С. Кравченко, А. К. Котов, Т. Г. Вебер. Решение Художественного Совета Главиздата от 31 июля 1956 г., — «Бюллетень Художественного совета Главиздата», № 2, М., 1956, 58 стр., с илл., 700 экз.

ОБРАЗЦОВ С. В.

Кибрик Е., Просто и хорошо [об оформлении С. В. Образцовым своей книги — «О том, что я увидел, узнал и понял во время двух поездок в Лондон», М., «Советский писатель», 1956] — «Советская культура», 1956, 19. VI.

ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА А. П

Сытова А., А. П. Остроумова-Лебедева — «Нева», 1957, № 1, стр. 178—179.

ПАВЛОВ А. Н.

«Александр Николаевич Павлов». Авт. текста Н. В. Синицын, «Советский художник», 1957, 93 стр., с илл., 5000 экз.

ПАХОМОВ А. Ф.

Пахомов А. Ф., Моя работа над эстампом — в кн. «Вопросы изобразительного искусства». Сборник, вып. 3, Академия художеств СССР, М., «Советский художник», 1956, стр. 63—80.

ПЕРАХИМ Ж.

Теодореску Ч., Иллюстрации Жюля Перахима — «Иностранная литература», 1956, № 6, стр. 255—260; «Жюль Перахим иллюстрирует «Василия Теркина» — «Советская культура», 1957, 22. X.

ПИКАССО П.

Эренбург И., К рисункам Пабло Пикассо — «Иностранная литература», 1956, № 10, стр. 243—253.

ПИКОВ М. И.

«Михаил Иванович Пиков». Выставка произведений. Пригласительный билет-каталог, МССХ, 1956, 20 стр., 650 экз.; «Четверть века для книги» — «Литературная газета», 1956, 11. IX; Титов В., Чутье художника — «Советская культура», 1956, 15. IX.

ПЛАСТОВ А. А.

«Аркадий Александрович Пластов». Авт. текста В. Костин, М., «Советский художник», 1956, 55 стр., с илл., 5000 экз.

РАЧЕВ Е. М.

«Выставка работ художника Евгения Михайловича Рачева». Каталог [вступ. ст. Н. Жукова], Оргкомитет ССХ СССР. МССХ, 1956, 30 стр.; с илл., 800 экз.; Георгиев К., Рисунки художника-сказочника — «Вечерняя Москва», 1956, 30. XI; Жуков Н., Искусство широкой улыбки. На выставке работ Е. М. Рачева — «Советская культура», 1956, 8. XII; Кравченко К., Художник сказочного мира — «Советская Россия», 1956, 28. XII; Черейская М., В мире сказок — «Огонек», 1957, № 3 (вклейка); Сутеев В., Своеобразный талант — «Творчество», 1957, № 1, стр. 14; Полевой Б., Раздумья на выставке — «Литературная газета», 1957, 2. II; Черейская М., Е. М. Рачев — «Искусство», 1957, № 4, стр. 26—27.

РЕЙНДОРФ Г. Г.

«Гюнтер Германович Рейндорф». Каталог выставки [вступ. ст. X. Ляти], Гос. художественный музей, Таллин, 1956, 60 стр.; с илл., 1000 экз., (на эстон. и рус. яз.).

РЕЙНЕР Ю. П.

«Выставка произведений художников М. А. Бирштейна, З. В. Бобковой, И. Е. Вилковир, Ю. П. Рейнера, А. Г. Сотникова». Живопись, графика, скульптура, текстиль. Каталог [вступ. ст. В. Костина], МССХ, М., 1957, 64 стр.; с илл., 1000 экз.; Иоффе М., Ю. П. Рейнер — «Искусство», 1957, № 2, стр. 32—33.

РИФТИН Г. М.

«Борис Валерианович Грозевский, Яков Дмитриевич Егоров, Григорий Миронович Рифтин». Каталог выставки [вступ. ст. — Ел. Тагер, Григорий Миронович Рифтин], М., 1956, 60 стр., 500 экз.

РОДЧЕНКО А. М

«Выставка в Центральном Доме журналиста» — «Советская культура», 1957, 14. III; Тэсс Т., Глаз современника. На фотовыставке работ А. Родченко — «Советская культура», 1957, 9. V.

САВИЦКИЙ Г. К.

«Георгий Константинович Савицкий». Избранные произведения [вступ. ст. В. Тихановой], М., «Советский художник», 1957, 12 л. илл., 5000 экз.

САРЬЯН М. С

«Выставка произведений народного художника Армянской ССР, действительного члена Академии художеств СССР, лауреата Сталинской премии Мартироса Сергеевича Сарьяна к 75-летию со дня рождения». Каталог [вступ. ст. А. Чегодаева]. Министерство культуры СССР. Академия художеств СССР, М., 1956, 47 стр.; с илл., 1200 экз.; То же, М.—Л., 1956, 36 стр., 1000 экз.

СВЕШНИКОВ В. А

«Выставка рисунков Владислава Андреевича Свешникова (1927—1953)» Каталог выставки [вступ. ст. Н. Жукова]. Оргкомитет ССХ СССР. М., 1956, 29 стр.; с илл., 500 экз. Жуков Н. Н., Дарование художника — «Советская культура», 1956, 14. IV; Жуков Н., Сила таланта — «Огонек», 1956, № 37 (вклейка); Крыжицкий А., Проникновенное творчество — «Правда Украины», 1956, 27. IX; Моисеев К., На выставке художника Владислава Свешникова — «Советская Украина», 1956, книга одиннадцатая, стр. 191—192; Ольшевский В., Владислав Свешников — «Искусство», 1956, № 8, стр. 38—39; «Владислав Андреевич Свешников». Избранные произведения [вступ. ст. Г. Шкловского], М., «Советский художник», 1957, 14 л. илл., 5000 экз.

СГИБНЕВ А. А.

Боров А., Художник-график — «Советская Киргизия», 1956, 17. X.

СЕКОРА О.

Котек Ф., Ондржей Секора рисует для детей — «Учительская газета», 1956, 30. V.

СЕМЕНОВ И. М.

«Иван Максимович Семенов». Авт. текста М. Иоффе — М., «Советский художник», 1956, 108 стр., с илл., 10 000 экз.

СМИРНОВ Б. В.

«Посмертная персональная выставка работ Бориса Васильевича Смирнова». Каталог [вступ. ст.]. Министерство культуры УССР. Днепропетровский гос. художественный музей. Днепропетровск, 1956, 23 стр., с илл., 350 экз.

СУТЕЕВ В. Г.

Е з и к е е в а В. А., Творчество В. Сутеева как писателя и художника для маленьких детей — «Дошкольное воспитание», 1957, № 8, стр. 57—58.

ТАМБИ В. А.

«Владимир Александрович Тамби». Каталог выставки [вступ. ст. В. Я. Бродского], ЛССХ, Л., 1956, 50 стр., с илл., 500 экз.

ТИТКОВ И. В.

К о п т е л е в А., Путь художника — «Сибирские огни», 1956, № 1, стр. 140—143; «Выставка произведений художника И. В. Титкова». Живопись, графика. Каталог [вступ. ст. М. Сокольникова]. Оргкомитет ССХ, М., 1956, 19 стр., с илл., 1000 экз.; К о з л о в А., И. В. Титков — «Искусство», 1956, № 5, стр. 45—46.

ТИТОВ Я. В.

«Выставка произведений художника Ярослава Викторовича Титова. 50 лет со дня рождения. 30 лет творческой деятельности». Каталог [вступ. ст. М. Сокольникова], МССХ, М., 1957, 19 стр.; с илл., 800 экз.

ФАВОРСКИЙ В. А.

«Выставка произведений художников А. Н. Кардашева, заслуженного деятеля искусств РСФСР В. А. Фаворского, И. Г. Фрих-Хара, Н. М. Чернышева». Графика, живопись, скульптура. Каталог [вступ. ст. А. Чегодаева], МССХ, М., 1956, 86 стр.; с илл., 1500 экз.; И л ь и н И., Выставка произведений четырех художников — «Правда», 1956, 19. X; К а м е н с к и й А., Драматизм и правда истории — «Советская культура», 1956, 20. X; Г о н ч а р о в А., Многое в немногом. Заметки с выставки В. А. Фаворского — «Театр», 1957, № 1, стр. 170—171; Ч е г о д а е в А., Выставка четырех мастеров — «Искусство», 1957, № 1, стр. 26—31; Ф е д и н К о н с т., Письмо художнику Фаворскому [о гравюрах В. Фаворского к «Слову о полку Игореве»] — «Москва», 1957, № 2 (вклейка между стр. 24—25); С о б о л е в Ю. А., Заметки об оформлении изданий. Новые гравюры В. А. Фаворского [«А. С. Пушкин «Борис Годунов», Детгиз, 1956] — «Полиграфическое производство», 1957, № 2, стр. 20—23; Э г л и т А., Выставка работ четырех московских художников [Рига, 1957] — «Советская Латвия», 1957, 2 III.

ФЕЙНБЕРГ Л. Е.

«Леонид Евгеньевич Фейнберг. Выставка произведений. 60 лет со дня рождения. 40 лет творческой деятельности». Пригласительный билет-каталог [вступ. ст.], МССХ, 1956, 16 стр., 1000 экз.; «О недостатках в оформлении некоторых изданий Гослитиздата» [«Тысяча и одна ночь». Избранные сказки, Гослитиздат, 1956, художник Л. Е. Фейнберг и др. кн.]. Сообщение А. Д. Ч е г о д а е в а. Выступления — Д. А. Шмаринов, М. П. Сокольников, К. С. Кравченко, В. А. Фаворский, К. М. Буров, А. К. Котов, Т. Г. Вебер, С. Б. Телингатер. Решение Художественного совета Главиздата от 31 июля 1956 г. — «Бюллетень Художественного совета Главиздата», № 2, М., 1956, 58 стр., с илл., 700 экз.

ФИЛИППОВ В. А.

«Всеволод Андреевич Филиппов». Авт. текста А. М. А м ш и н с к а я, М., «Советский художник», 1957, 71 стр., с илл., 5000 экз.

ФИШЕР Г. И.

«О недостатках в оформлении некоторых изданий Госюриздата» — [«Памятники русского права», вып. III, Госюриздат, 1955, художник Г. И. Ф и ш е р]. Сообщение С. Б. Телингатера. Выступления — Г. И. Мануйлов, Л. С. Морозова, М. П. Сокольников, А. И. Голышков. Решение Художественного совета Главиздата от 31 июля 1956 г. — «Бюллетень Художественного совета Главиздата», № 2, М., 1956, 58 стр., с илл., 700 экз.

ЦЕЙТЛИН Н. И.

«Выставка живописи и графики Д. Черкеса и Н. Цейтлина». Каталог [вступ. ст. — Б. Э р е н г р о с с, Наум Иосифович Цейтлин]. Оргкомитет ССХ СССР. МССХ, М., 1956, 43 стр.; с илл., 500 экз.; М о н с е е н к о Н., Выставка двух художников. Москва и москвичи — «Советская культура», 1957, 8. I; Х а л а м и н с к и й Ю., Д. Я. Черкес и Н. И. Цейтлин — «Искусство», 1957, № 4, стр. 24—25.

ЧАРСКАЯ И. А.

С. Щ у к и н а, История героическая и печальная [об иллюстрациях И. Чарской к рассказу А. Толсто-

го «Гадюка»] — «Комсомольская правда», 1957, 6. X.

ЧЕРЕМНЫХ М. М.

«Михаил Михайлович Черемных». Авт. текста В. И. Костин — М., «Советский художник», 1957, 89 стр., с илл., 5000 экз.

ШМАРИНОВ Д. А.

Шмаринов Д. А., Как я работал над иллюстрациями к «Делу Артамоновых» и «Войне и миру» — в кн. «Советские художники. Из творческого опыта, вып. 2. Е. А. Кибрик, А. М. Лаптев, Д. А. Шмаринов», М., «Советский художник», 1957, стр. 127—196; Халаминский Ю., Иллюстрации Д. Шмаринова [Ф. Достоевский «Преступление и наказание», Гослитиздат, 1956] — «Творчество», 1957, № 9, стр. 18—19.

ШПАК Ф. А.

«Выставка произведений Фаины Анатольевны Шпак. К 50-летию со дня рождения». Каталог [вступ. ст. М. Фукс]. Кировский областной союз советских художников. Кировское книжное изд-во, 1956, 19 стр., с илл., 600 экз.

ШТЕНБЕРГ И. В.

«Выставка произведений заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР художника Ирины Владимировны Штенберг». Каталог [вступ. ст. Н. Урушадзе], СХ СССР. ВТО, М., 1957, 26 стр., с илл., 400 экз.

ШТРАУБ Г.

«Выставка графики четырех современных швейцарских художников. Орель Барро, Генрих Штрауб, Робер Энар, Ганс Эрни» [Каталог. Вступ. ст. М. Либмана], Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, М., 1957, 20 стр., с илл.; Каретникова И., Турова В., Прогрессивные художники Швейцарии. На выставке в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, — «Советская культура», 1957, 10. X; Левитин Е., Выставка современных швейцарских графиков — «Искусство», 1958, № 1, стр. 70—71.

ЩЕГЛОВ М. М.

Щеглов М., Наброски по памяти. Воспоминания старого художника [вступ. ст. — А. Полканов, Художник-публицист], Симферополь, Крымиздат, 1957, 124 стр., с илл., 15 000 экз.

ЩИРОВСКИЙ М. Я.

Мюнц М., Выставка работ М. Щировского» [Ташкент, 1956] — «Правда Востока», 1956, 1. XII.

ЭРНИ Г.

«Выставка графики четырех современных швейцарских художников. Орель Барро, Генрих Штрауб, Робер Энар, Ганс Эрни». Каталог [вступ. ст. М. Либмана], Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, М., 1957, 20 стр.; с илл.; Каретникова И., Турова В., Прогрессивные художники Швейцарии. Выставка в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина — «Советская культура», 1957, 10. X; Турова В., Литографии Ганса Эрни — «Творчество», 1957, № 12, стр. 15—17; Левитин Е., Выставка современных швейцарских графиков — «Искусство», 1958, № 1, стр. 70—71.

ЭФФЕЛЬ Ж.

Юткевич С., Художник-поэт — «Иностранная литература», 1956, № 4, стр. 248—253; Эффель Ж., Фантазия художника и география — «Вокруг света», 1957, № 1, стр. 13; Кассиль Л., Адам познает мир — «Иностранная литература», 1957, № 6, стр. 260—266.

ЮДОВИН С. Б.

«Соломон Борисович Юдовин. 1892—1954». Каталог выставки [вступ. ст. Н. Х. Виленской и А. М. Земцовой], ЛССХ, Л., «Искусство», 1956, 18 стр.; с илл., 500 экз.; Ромм Г., Выдающийся мастер гравюры. Выставка произведений С. Б. Юдовина — «Ленинградская правда», 1957, 19. III; Попова Н., Темы Ленинграда — «Творчество», 1957, № 4, стр. 28.

ЮОН К. Ф.

Третьяков Н., Константин Федорович Юон, М., «Искусство», 1957, 233 стр., с илл., 5000 экз.

В указатель включены все имена, встречающиеся в основном тексте и библиографии. Имена иллюстраторов и художников-оформителей выделены особо, с указанием некоторых дополнительных сведений. Цифры, набранные курсивом, указывают страницы, на которых помещены иллюстрации.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

В списке иллюстраций указаны художник, автор, название книги, издательство, год издания, в основном первого, в котором выходила книга в данном оформлении или с иллюстрациями данного художника, и элемент книги. В случаях большого расхождения (более двух лет) между временем работы художника и выпуском книги указываются обе даты.

С О Д Е Р Ж А Н И Е

●

ИСКУССТВО КНИГИ

ВЫПУСК ВТОРОЙ 1956—1957

Редактор М. Е. Зархина. Художественный редактор В. П. Богданов. Технический редактор Г. Я. Шебалина. Корректоры Г. И. Сопова и Г. Г. Харитонова.

Сдано в набор 27/X 1960 г. Подписано в печать 2/XI 1961 г. Формат бумаги 84×108/16. Печ. л. 18,25 (условных 29,93). Уч.-издат. л. 27,76. Тираж 5000 экз. «Искусство», Москва, И-51 Цветной бульвар, 25. Издат. № 18931. Заказ тип. 0086. Цена 3 руб.

Типография: «Кустаннусосакеюхтиэ Юхтейстюэ». Хельсинки, Финляндия.

По вине типографии допущены опечатки:

подзаголовки на с. 49 и 67 следует при чтении относить соответственно к с. 50 и 68, а подзаголовки на с. 50 и 68 — к с. 49 и 67.

Справочник «Парижская Коммуна 1871 года»



ИСКУССТВО КНИГИ

ВЫПУСК ТРЕТИЙ

1958·1960

В СБОРНИКЕ ПОМЕЩЕНЫ:

СТАТЬИ

О КОНКУРСАХ В СССР И ЗА РУБЕЖОМ НА ЛУЧШИЕ КНИГИ ПО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОФОРМЛЕНИЮ И ПОЛИГРАФИЧЕСКОМУ ИСПОЛНЕНИЮ; О ПАВИЛЬОНЕ КНИГИ НА ВЫСТАВКЕ ДОСТИЖЕНИЙ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА СССР; О МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ КНИЖНОГО ИСКУССТВА В ЛЕЙПЦИГЕ И ДР.

ОБЗОРЫ

ВЫСТАВОК МОСКОВСКИХ И ЛЕНИНГРАДСКИХ ХУДОЖНИКОВ КНИГИ; УКРАИНСКОЙ, ГРУЗИНСКОЙ И ЭСТОНСКОЙ КНИГИ.

ЗАМЕТКИ

О ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ КНИГИ: Л. А. БРУНИ, Е. О. БУРГУНКЕРА, Д. А. ДУБИНСКОГО, А. Л. КАПЛАНА, В. КЛЕМКЕ, А. КОДЖОЯНА, В. М. КОНАШЕВИЧА, Н. В. КУЗЬМИНА, Н. Н. КУПРЕЯНОВА, Б. М. КУСТОДИЕВА, Т. В. МАВРИНОЙ, А. МАКУНАЙТЕ, Ф. МУЗЫКИ, И. И. НИВИНСКОГО, Н. И. ПИСКАРЕВА, М. С. РОДИОНОВА, К. П. РОТОВА, Е. М. СИДОРКИНА, В. А. ФАВОРСКОГО И ДР.

МАТЕРИАЛЫ

ПО ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ КНИГИ: ОБ ОФОРМЛЕНИИ КНИГ В. И. ЛЕНИНА В 1917—1924 ГГ.; ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ И ДР.

В КНИГЕ ПОМЕЩЕНО БОЛЕЕ 250 ИЛЛЮСТРАЦИЙ.